MONATSHEFTE

FÜR

MUSIK-GESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN

VON DER

GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG.

VIERTER JAHRGANG

1872.

REDIGIRT

VON

ROBERT EITNER.

BERLIN.

Kommissions-Verlag von M. Bahn. Verlag (früher T. Trautwein).

Königl. Hof-Buch- und Musikhandlung.

Lindenstrasse 79.

Nettopreis des Jahrganges 2 Thaler.

Sach- und Namen-Register.

Anmerkung: Ein fettes **B** vor der Seitenzahl heisst: Beilage.

Fehlerverbesserung: pag. 13 statt Antiphonae lies Antiphonal. — p. 15 Z. 1 v. u. statt Bonposti lies Bonporti. — p. 16 Z. 10 v. o. statt Houssage lies Houssaye. — p. 19 Z. 12 v. o. statt Instruktiv lies Instruktor. — p. 19 Z. 20 v. o. statt Vorstadt lies Neustadt. — p. 189 statt Notker Balbulus lies Notker Labeo. — Beiblatt p. 23 letzte Zeile lies „dort“ statt „doch“.

Mitglieder - Verzeichniss.

H. Algeier, evang. Pfarrer, Dauernheim
Petr. Altwirth, Chorreg., Reichersberg
J. Angerstein, Rostock
A. Asher & Co., London und Berlin
Ad. Auberlen, Pfarrer, Hassfelden
M. Bahn (Fr. Trautwein), Berlin
Georg Becker, Lancy bei Genf
W. Bethge jun., Wilsleben
H. Bock (Bote & Bock), Berlin
Bode, Seminarlehrer, Lüneburg
Franz Commer, Prof., Berlin
Anton Deprosse, München
C. A. Diezel, Elsterberg
Alfr. Dörffel, Leipzig
Carl Dreher, Carlsruhe
O. Dressler, Chordirektor, Weingarten
Louis Ehlert, Berlin
Rob. Eitner, Berlin
Dr. Faisst, Prof., Stuttgart
Dr. Fr. Fraidl, Graz
Edm. Friese, Musikdir., Offenbach a/M.
Moritz Fürstenau, Dresden
Frz. Xav. Haberl, Kapellm., Regensburg
J. Ev. Habert, Organist und Redakteur, Gmunden
S. A. E. Hagen, Kopenhagen
Mich. Haller, Chorreg., Regensburg
Carl Fr. Harveng, Frankfurt a M.
J. M. Heberle, Köln
Dr. Heimsoeth, Prof., Bonn
Otto Kade, Musikdir., Schwerin i. M.
Kirchhoff & Wigand, Leipzig
Kobe, Lehrer, Carlsruhe
Utto Kornmüller, Chorreg., Klost. Metten
Emil Krause, Hamburg
L. Liepmannssohn, Berlin
Eman. Mai, Berlin
J. H. Meier, Organist, Schönberg i. M.
Dr. F. Melde, Prof., Marburg
Freiherr von Mettingh, Zerzabelshof bei Nürnberg
Wigand Oppel, Frankfurt a M.
G. Rebling, Musikdirektor, Magdeburg
Prof. Carl Riedel, Leipzig
Dr. Jul. Rietz, Kapellmeister, Dresden
A. G. Ritter, Musikdirektor, Magdeburg
Jul. Rühlmann, Dresden
Dr. Wilh. Rust, Musikdirektor, Berlin
Dr. Jul. Schäffer, Musikdir., Breslau
Dr. Wilh. Schell, Prof., Carlsruhe
Raym. Schlecht, Geh. Rath, Eichstätt
L. Schlottmann, Berlin
Schraven, Chordirektor, Rees
Wilh. Schulze, Berlin
Jos. Seiler, St. Mauritz bei Münster
F. Simrock, Berlin
J. A. Stargardt, Berlin
G. W. Teschner, Berlin
Prof. J. Tresch, Kapellmstr., Eichstätt
C. F. Weitzmann, Berlin
Franz Witt, Redakteur, Regensburg
Dr. Carl Zangemeister, Gotha.

Inhaltsverzeichniss.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

IV. Jahrgang. 1872.	Preis des Jahrganges 2 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 2 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr. Kommissionsverlag von T. Trautwein (M. Bahn), Berlin, Leipzigerstr. 107. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 1.

Matthias Hermann Werrecorensis.

Von Fr. X. Haberl.

Zweiter Artikel.

Zwei Werke sind es, welche unsere Aufmerksamkeit in vollem Masse verdienen, die 1) als eine Bereicherung der Bibliographie von Bedeutung sind und 2) den Matthias Hermann als einen sehr tüchtigen Komponisten erscheinen lassen, der nicht nur die Formkünste der niederländischen Schule in seiner Gewalt hatte, sondern auch mit Geist und Ausdruck, mit Hingebung und Liebe seine Feder dem Dienste der Kirche weihte.

Im Jahre 1543 erschien zu Mailand folgende höchst seltene Sammlung:

> MVTETARVM | DIVINITATIS LIBER PRIMVS | QVÆ QVINQÆ (sic) ABSOLVTÆ VOCIBVS EX | MVLTIS PRÆSTANTISSIMORVM | MVSICORVM ACADEMIIS | COLLECTÆ SVNT.

Als Vignette ist die Gottheit als Schöpfer (daher Motetta Divinitatis) mit segnender Hand abgebildet, umgeben von vier Engeln mit Musikinstrumenten. Darunter: Cum Diplomate Caesareo. Rechts und links davon steht die Bezeichnung der Stimmen, nämlich CANTVS, ALTVS, TENOR, QVINTA PARS, BASSVS. Format Querquart; 37 Seiten, von denen nur die mit geraden Zahlen angegeben sind. Auf der Rückseite des Titelblattes steht der „Index" in alphabetischer Ordnung, auf dem 2. Blatte die Dedikation „Ad Illustrissimum Alphonsum Avalum | Hystonii Marchionem Mediolanensis | Provinciae ac reliquae totius Galliae Cisalpinae praefectum. |

Epistola dedicatoria. Ihr Inhalt ist ohne besondere Notiz und Bedeutung. Unterschrieben ist Bernardinus Caluschus. Auf der 4. Seite beginnen die Tonstücke.

Die letzte Seite der Quinta pars enthält folgendes Dekret, das in den übrigen Stimmheften fehlt: Cantum sanctissimi Senatus Mediolanensis decreto, ne quis audeat in decennium hos | libros Divinitatis in provincia Mediolanensi rursus excudere, aut alibi excussos hic | venales habere, indicta duorum aureorum pro singulis exemplaribus poena iis qui | iustissimum hoc decretum neglexerint. Te scire hoc volebam, ne esses nescius. Vale. Am Schlusse jedes Stimmbuches befindet sich das Druckerzeichen mit der Firma: „Annò â Deipare Partu | M. D. XXXXIII. | Jo. Antonius Castellioneus Mediolani Excudebat | in Curia ducis impensis Bernardi Calusci | Die. XII. Mensis Decembris. (NB. Tenor: Nouembris.) [Vollständige Exemplare in der Proske'schen Bibliothek in Regensburg, Kgl. Bibl. in Berlin, im grauen Kloster zu Berlin und zu Bologna.]

Diese Sammlung ist ganz mit den Typen und Initialen, welche Marcolino da Forli für die Messen Willaert's gebrauchte, ausgeführt (siehe meinen Art. Monatshefte III, 81), so dass ich auf den Gedanken gekommen bin Bern. Caluschus habe die Notentypen Marcolino's käuflich erworben und diese Motetta Divinitatis *) zuerst damit ausführen lassen, da ein anderes im Jahre 1542 von Ant. Castillioneus gedrucktes Werk ganz verschiedene, nicht so schöne Noten- und Schriftform aufweist **).

Von Matthias Hermann Werrecorensis (gezeichnet Her. Math. Vuer.) sind folgende Gesänge in der Sammlung:

pag. 1. In nomine Jesu. 5 voc.
„ 21. Beati omnes, 2. p. Filii tui ***). 5 voc.
„ 26. Ad sit nobis gratia. 5 voc.

*) In Bologna findet sich ein Wiederabdruck des Lib. I. der Mutetta Divinitatis, Venetiis apud Claudium Corregiatem 1569; ein Lib. II. ist mir nicht bekannt geworden.

**) Der ziemlich genauen Beschreibung des letzteren Werkes durch Schmid (Ottaviano dei Petrucci S. 153) füge ich noch folgende Verbesserungen bei: 1) Schmid zählt „37 Motetten", es sind aber ohne die vier mit 2. pars bezeichneten Piecen 36 Motetten, mit diesen 40 Motetten, die alle das Monogramm V. R. (Vincenzo Ruffo) tragen; 2) die letzte Seite (mit Ausnahme des Quintus, der das Privilegium enthält) weist das Druckerzeichen mit der Druckerfirma auf; 3) im Altus, Tenor, Quintus und Bassus findet sich statt der Dedikation das alphabetische Register der Motetten; 4) die Dedikation des Petro Maria Crivello nennt den V. R. „L'Egregio Vincentio Ruffo, Musico, et Servitor' indefesso di V. Eccellentia (des Marchese Alfonso d'Avalli). Fétis (unter Ruffo) scheint eine Ausgabe von 1551 für die erste zu halten, da er von einem Wiederabdrucke 1558 redet und „et à Milan" beisetzt. Wahrscheinlich hat er keine der von ihm erwähnten Ausgaben gesehen. Ein vollständiges Exemplar von 1542 befindet sich in der Proske'schen Bibliothek in Regensburg.

***) Ein sehr gut erhaltenes MS. der Proske'schen Bibl. mit der Jahrzahl 15 38

In „Thesauri Musici | Tomus Quartus continens sele- | ctissimas quinque vocum Harmo- | nias, quas vulgo Mote- | tas vovant. | Noribergae ex officina Joannis Mon- | tani et Ulrici Neuberi, Anno M. D. LXIIII.“ steht nebst anderen später zu besprechenden Kompositionen Hermann's unter Nr. I. auch das Motett „In nomine Jesu“ der oben erwähnten Sammlung.

Aber nicht nur in Sammelwerken erscheint unser Meister an bevorzugter Stelle, es wurde von ihm auch eine Reihe von Motetten publizirt, die später in Manuscripten und Drucken wiederholt wurden. Das Archiv des Liceo filarmonico in Bologna bewahrt nämlich ein bisher gänzlich unbekanntes Werk, von dem leider nur der BASSVS, aber dieser noch sehr gut erhalten, vorhanden ist:

CANTVVM QVINQVE VOCVM | (QUOS MOTETTA VOCANT) | HERMANI MATTHIÆ WERRECOREN MVSICI | EXCELLENTISSIMI LIBER PRIMVS. | Nunc primum in lucem editus | cum Privilegio | apud Franciscvm et Simonem Moschenios | M. D. LV. | Bogenzahl: A—G, jeder von 4 Blättern. Querquart. 28 Blätter. 39 Motetten zu 5 Stim. |

HERMANVS MATTHIAS WERRECOREN MAGN. VIRO ANTONIO MARINO PANSANO. S. D.

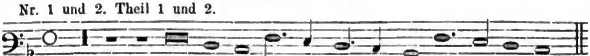
QVÆ Duo maximè optari hoc tempore ab ijs solent, qui in publicum daturi aliquid sunt, elegantem typorum | formam, uirumque egregium, cui labores suos dedicent, ea mihi nunc, et praeclara utraque contigisse laetandum | summopere arbitror. Nam nouum hunc cantuum exendendorum usum, quem summo labore ac dexteritate adhi- | bita in lucem reuocarunt Moschenij typographi diligentissimi quis non maxime admiretur? quem nos etiam | mirati sumus, cum difficultatem eius rei spectantes emergere unquam posse primo diffidebamus. — Verum, quod | te virum ornatissimum bona quaedam fortuna, imprimis autem tua spectata uirtus obtulerit, cui has meas uigi- | lias dicarem id vero inter summos laborum messum fructus referendum existimo. Nam praetor egregia alia animi tui ornamenta | summam humanitatem erga bonos omnes, maximum splendorem, quo domum tuam ornatissimam esse volucisti, ita in his nostris | musicis os uersatus, ut nullum ego aliud exactius iudicium soleam desiderare Quo fit, ut aliquid esse nostros cantus tuus demum | sperare incipiam, eum a te laudatissimo uiro laude dignos haberi intelligam. Id autem potissimum genus tibi dicavimus primum | quidem propter immortalia

auf den Einbanddecken der fünf Stimmhefte enthält ebenfalls das Motett Beati omnes mit der II. pars, und nennt den Komponisten Hermannus Cu:., es stimmt genau mit dem in den Mutetta Divinitatis enthaltenen überein. Die Gesellschaft, in der sich unser Hermannus in diesem MS. befindet, beweist neuerdings seinen schon im Jahre 1538 begründeten Ruf; es sind: Henr. Fink, H. Isaac, Josquin, Willaert, Archadelt, Thom. Stoltzer, De la Fage, Galliculus, Lud. Senfl, Xystus Theodoricus, Claudin, Lupus Hellink u. A.

tua in me collata beneficia, ob quae quicquid ego sum, id totum tibi deberi sentio: tum vero quia a te | plurimum probari, et Blancae uxori tuae ornatissimae foeminae primariae gratum esse intelligo, atque etiam quia gravius est, et | pios concentus et a Christiano homine non alienos continet. Quamobrem etc. Die übrigen vier Zeilen sind irrelevanter Natur. Unterzeichnet ist: Mediolani. Idibus Januarii. M. D. LV. Der Holzschnitt auf dem Titelblatte stellt eine Ebene dar. Dem Beschauer zur Linken kniet ein Gelehrter mit offenem Buche in halb gebeugter Stellung, vor ihm steht aufrecht ein Krieger mit Helm und Panzer, mit der linken Hand hält er den auf die Erde gestützten Speer, die Rechte streckt er aus und scheint den Gelehrten anzureden. Das Haupt des Letzteren ist erhoben, als wolle er den Krieger ermahnen, ihn anzuhören. Die Zeichnung ist mit den Worten umgeben: „VNVM NIHIL, DVOS PLVRIMVM POSSE". Was Hermann von der Schönheit der Typen der Gebrüder Franz und Simon Moschenius schreibt, ist wohlverdientes Lob. Ich habe noch keinen Druck des 16. Jahrhunderts, auch Petrucci nicht ausgenommen, gesehen, der an Eleganz der Text- und Notenschrift, an Genauigkeit und exakter Ausführung mit dem der Moschenier konkurriren könnte. Schmid kennt diese Druckerei gar nicht, obwohl sie ausser den Motetten Hermann's auch noch andere Musikwerke edirte.

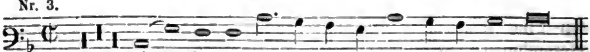
Wir lassen hier die Anfänge der Motetten dieses ersten Buches nach dem Bassus des Exemplars in Bologna abdrucken; ein zweites Buch ist uns nicht zu Gesicht gekommen.

Nr. 1 und 2. Theil 1 und 2.



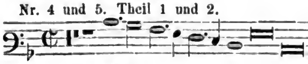
Veni sancte spiritus.

Nr. 3.



O altitudo.

Nr. 4 und 5. Theil 1 und 2.



Alma.

Nr. 6.



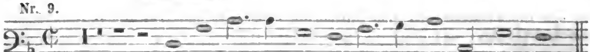
Virgo prudentissima.

Nr. 7 und 8. Theil 1 und 2.



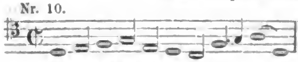
Confundantur.

Nr. 9.



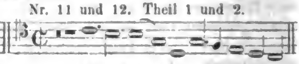
Tanto tempore vobiscum sum.

Nr. 10.



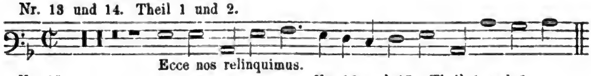
Si bona suscepimus.

Nr. 11 und 12. Theil 1 und 2.



Ave regina.

Nr. 13 und 14. Theil 1 und 2.



Nr. 15.



Nr. 16 und 17. Theil 1 und 2.



Nr. 18.



Nr. 19.



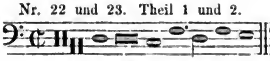
Nr. 20.



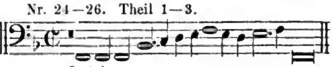
Nr. 21.



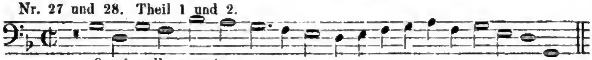
Nr. 22 und 23. Theil 1 und 2.



Nr. 24—26. Theil 1—3.



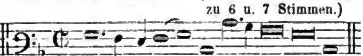
Nr. 27 und 28. Theil 1 und 2.



Nr. 29—32. Theil 1—4.



Nr. 33—39. Theil 1—7 (der 6. u. 7. Theil sind zu 6 u. 7 Stimmen.)



In der „Secunda pars Magni Operis Musici, continens clarissimorum Symphonistarum tam veterum quam recentiorum praecipue vero Clementis non Papae, Carmina elegantissima Quinque vocum. Norimbergae in Officina Joannis Montani et Ulrici Neuberi. MDLIX." sind die Nummern 98—101 mit der Ueberschrift Her. Matth. Vuerrecoren. obigem Druckwerke entnommen, und zwar:

98. Si bona suscepimus (X.) 5 voc.
99. Confundantur qui me persequuntur (VII.) 5 voc.
99. Sec. pars. Principes persecuti sunt (VIII.) 5 voc.
100. Quid retribuam Domino (XIX.) 5 voc.
101. Inclina Deus meus*) aurem tuam (XXII.) 5 voc.
101. Sec. pars. Exaudi Domine (XXIII.) 5 voc.

Eine noch grössere Anzahl Motetten Hermann's haben Montanus und Neuber in ihren schon oben erwähnten Thesaurus Musicus von 1564 aufgenommen, und zwar sind im 4. Bande mit Einrechnung der

*) Ambros (S. 290, III. Band) citirt fälschlich: „Inclina Domine".

mehrtheiligen Gesänge sieben Nummern aus dem Liber I. Cantuum quinque voc. von 1555 abgedruckt, und zwar an erster Stelle unter „Matthias Hermannus Werrecorn."

1. Veni sancte Spiritus mit II. pars. (I und II).
2. O altitudo divitiarum (III) *).
3. Porta haec clausa erit (XV).
4. Haec dies quam fecit Dūs mit II. pars (XVI und XVII).
5. Tu solus qui facis mirabilia (XVIII).
6. Popule meus quid feci tibi mit den 3 Theilen (XXIX—XXXII).
7. Sana me Domine (XX).
8. In nomine Jesu (Mut. Divinit. I).

Als Probe, wie Hermannus den Text der sog. Improperien für den Charfreitag aufgefasst hat, und als Beweis, wie weit die Kunst des Satzes und Ausdruckes bei ihm ausgebildet war, lassen wir den ersten und zweiten Theil des „Popule meus, quid feci tibi" in Originalpartitur folgen. (Siehe Musikbeilage.)

Der Tomus I. des ebenerwähnten Thesaurus Musicus von Montanus und Neuber (1564) enthält ein achtstimmiges zweitheiliges Motett „In principio erat verbum" mit der Bezeichnung „Matthias Veronensis". Näheres über diesen unbekannten Komponisten zu erforschen ist mir bisher nicht gelungen; ich erwähne ihn nur, um meine Ansicht auszudrücken, dass Matthias Veronensis nicht mit Matthias Hermannus Werrecorensis verwechselt werden darf.

Dies sind die Notizen über einen Mann, dessen Thätigkeit und Lebensstellung bisher theils unbekannt waren, theils falsch gemeldet wurden. Aus denselben ergiebt sich in kurzer Zusammenfassung: 1) Matthias Hermannus Werrecorensis, ein Niederländer von Geburt, kam als Jüngling um 1525 nach Italien, ist wenigstens seit 1538 Domkapellmeister in Mailand gewesen, und bekleidete seine Stellung noch im Jahre 1555. Er ist also 2) eine ganz andere Persönlichkeit als Mattheus le Meistre, der nach den archivarischen von Otto Kade mitgetheilten Berichten bereits um Michaelis des Jahres 1554 als Kapellmeister am Chursächsischen Hofe angestellt war. Er und nicht Mattheus le Meistre ist der Komponist der Battaglia Taliana. Seine Kompositionen sind 3) seit seiner Stellung in Mailand ausschliesslich für die Kirche bestimmt, und werden theils in eigenen Ausgaben mit seinem Namen, theils in gedruckten Sammelwerken und in MS. besonders in Deutschland verbreitet und gebraucht.

Noch kein Musikhistoriker hat die Zeit vor Palestrina so gerecht gewürdigt wie Ambros im 3. Bande seiner Musikgeschichte. **)

*) In einem MS. von 1571 der Proske'schen Bibliothek steht ebenfalls das „Veni sancte Spiritus" mit der II. pars, in einem anderen von 1573 das „O altitudo divitiarum".

**) Wann werden wir den so lange ersehnten 4. Band erhalten?

Aber bei der grossen Unbekanntheit und der dicken Finsterniss, die über jener interessanten Epoche waltete und theilweise noch waltet, war es dem einen Manne unmöglich alle musikalischen Persönlichkeiten jener Zeit, die bei genauerem Zusehen als Meister ersten Ranges bezeichnet werden müssen, namhaft zu machen oder ausführlicher zu charakterisiren. Wir glauben unsern Hermann nicht als Meister zweiten oder dritten, sondern ersten Ranges in die Reihe seiner Zeitgenossen stellen zu dürfen, „dessen Wissen und Können und dessen Ernst, mit dem er die Kunst trieb, ihn sehr respectabel macht", und schliessen unsere Arbeit mit dem Wunsche, es möchten sich recht Viele am Kampfe gegen die zopfige Ansicht betheiligen: „Man habe sich am Anfange des 16. Jahrh. vor Palestrina mit dem Kunststücke begnügt, weil man das Kunstwerk zu schaffen nicht vermochte; man habe in dem Spitzfindigen und Sonderbaren Ersatz für das noch unerreichbare Schöne gesucht etc." Die noch erhaltenen, aber leider zu wenig bekannten Kunstwerke geben die kräftigste Widerlegung solch' bequemer, weil nie motivirter Aeusserungen.

Verzeichniss öffentlicher Bibliotheken Deutschlands, in denen Musikwerke aufbewahrt werden.

Gesammelt von Moritz Fürstenau, ausgearbeitet von Robert Eitner.

Vorwort.

Die Literatur über Bibliothekskunde, d. h. Beschreibungen und Verzeichnisse von Bibliotheken, hat erst in dem gegenwärtigen Jahrhunderte einen bedeutenderen Aufschwung genommen. Die wenigen älteren Werke dieses Faches haben leider in den meisten Fällen nur noch ein geschichtliches Interesse, da die Bibliotheken selbst oft gar nicht mehr bestehen, oder ihr alter Bestand längst abhanden gekommen ist: hier durch Feuersbrünste, dort durch Raub, oft aber durch Unkenntniss der betreffenden Vorstände der Bibliotheken.

Wenn die musikalischen Werke schon an und für sich von den Bibliotheksvorständen wie ein fünftes Rad am Wagen betrachtet werden, so ist dies erst recht in der betreffenden Literatur der Fall; doch ist auch darin seit den letzten Decennien eine Aenderung eingetreten, besonders seit dem ältere Musikwerke im Antiquarhandel eine Höhe des Preises erreicht haben, wie sie kaum ein anderes Fach aufweisen kann.

Vorliegendes Verzeichniss soll nicht allein dem Fachmanne ein Hilfsbuch sein, sondern ihn auch auf die Bibliotheken aufmerksam machen, wo er durch seinen etwaigen Einfluss eine Besserung der Zustände herbeiführen kann.

Das seit einer Reihe von Jahren gesammelte und hier veröffentlichte Material kann nur als ein Anfang zur Lösung der Aufgabe betrachtet wer-

den, und geben wir uns der Hoffnung hin, dass dasselbe zur Anregung dienen wird und wir das gesteckte Ziel schneller durch die Oeffentlichkeit erreichen werden. Den Herren Bibliothekaren und Privatpersonen, welche uns in unseren Bestrebungen oft in der bereitwilligsten Weise unterstützt haben, sei hiermit öffentlich unser Dank dargebracht. Die Herausgeber.

ARNSTADT. Kirchenbibliothek. Bibliothekar Herr Diakonus Michael. Besitzt aus dem 16. Jahrhunderte 6 Folianten Vokalmusik.

AUGSBURG. Stadtbibliothek. Bibliothekar unbekannt; der Katalog der Bibliothek wurde uns freundlichst durch Herrn Kapellmeister Schletterer übersandt und stellen wir daraus Folgendes zusammen: Hymnologische Werke 34 Bände, Drucke von 1580—1726. Praktische Musikwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts, in Stimmbüchern gedruckt, 114 Werke. 52 Foliobände, Druckwerke und Manuscripte, darunter ein Liederbuch von 1458, aus dem XVI. Jahrhunderte. Die Bibliothek wurde aus den früheren Klosterbibliotheken Augsburgs gebildet.

Ausserdem soll das städtische Archiv eine kostbare Sammlung alter Musikalien besitzen, doch sind bisher alle Anfragen daselbst, sowohl beim dortigen Bürgermeister, als bei dem Archivar ohne Antwort geblieben.

BAMBERG. Nach dem „systematischen Verzeichnisse der öffentlichen Bibliothek zu Bamberg“ von H. Joach. Jaeck (Nürnberg 1843. 8⁰.) befinden sich keine Musikwerke daselbst.

BERLIN. I. Kgl. Bibliothek.) Kustos der musikalischen Abtheilung Herr Espagne. Durch König Friedrich Wilhelm IV wurde dieselbe unter Dehn's Leitung als selbständige Abtheilung gegründet und hat sich durch Ankauf und Geschenke zu einer der bedeutendsten Musikbibliotheken Europas emporgeschwungen. Was die Reichhaltigkeit der Druckwerke anbetrifft, so steht sie vielleicht einzig da; nur an alten Manuscripten ist sie arm. Bei einer oberflächlichen Zählung der Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts, im Jahre 1867, erhielt ich 792 Namen, unter denen mancher Autor mit 5 bis 20 Werken vertreten ist (wie Orl. Lassus, Hasler, Palestrina etc.), ausserdem gehören aber noch die zahlreichen Sammelwerke in dieses Fach, die wieder besonders katalogisirt sind. In gleicher Fülle ist das musikliterarische Fach des XVI. und XVII. Jahrhunderts vertreten. Für den Historiker sind die handschriftlichen neuen Partituren alter mehrstimmiger Gesänge noch wichtig, welche durch Vermächtnisse an die Bibliothek gelangt sind. Hierher gehören die von Winterfeld'schen 103 grossen Foliobände, die grosse Sammlung vom Grafen Voss und die weltlichen Liedersammlungen von Oeglin, Heinrich Finck und Ott, von Dehn in Partitur gesetzt. Eine besondere Zierde bilden die Autographe von Seb. Bach, Händel, Haydn, Mozart und Beethoven, wodurch sich die Bibliothek vor allen anderen Deutschlands auszeichnet. — Noch zu erwähnen ist die **Hymnologische Abtheilung**. Kustos Herr Dr. Bruns. Ein vorliegender vom verstorbenen Musikdir. Döring in Elbing im Jahre 1862 an-

gefertigter Auszug giebt folgende Angaben: Der Katalog beginnt mit dem Jahre 1487 und zählt bis zum Ende des 16. Jahrh. 429 Nrn. — Von 1600—1700: 629 Nrn. — Von 1700—1800: 2036 Nrn. — Von 1800—1858: 1089 Nrn. Ausserdem zählt in besonderer Abtheilung die holländische Hymnologie (von 1540—1840) 102 Nrn. Zu bemerken ist übrigens noch, dass hier die hymnologischen Werke mit und ohne Musik gezählt sind.

II. Bibliothek des **Berlinischen Gymnasium zum grauen Kloster** (Klosterstr. 74). Bibliothekar Herr Prof. Heinr. Bellermann. Der Katalog derselben ist gedruckt im Pogramme des Gymnasiums von 1856 und zählt 61 Werke aus dem 16. u. 17. Jahrh. Die eigentliche Schulbibliothek ist in den Katalog nicht aufgenommen.

III. Bibliothek des **kgl. Joachimthalschen Gymnasium** (Burgstr. 21. 22). Bibliothekar Herr Dr. Jacobs. Die Sammlung ist durch das Vermächtniss der Prinzessin Amalie von Preussen entstanden und besteht meistentheils aus geschriebenen Werken aus dem 18. Jahrhunderte, unter denen wieder die Werke von Seb. Bach, Joh. Christoph Bach, Joh. Michael Bach, Ph. Emanuel Bach, Friedemann und Johann Ludwig Bach obenan stehen. Der Katalog zählt über 600 Werke. (Fr. C. Köpke: Geschichte der Bibl. des kgl. Joachimthal. Gymnasium. Berlin 1831. 4°.)

IV. Bibliothek des **kgl. Kirchenmusik-Instituts** (Neu-Köln am Wasser 14.) Bibliothekar Hr. Direktor Prof. Aug. Haupt. Der bedeutendste und werthvollste Theil der Bibliothek ist in den Besitz der kgl. Bibliothek übergegangen*). Der jetzige Bestand wird soeben katalogisirt und ist eine Uebersicht nicht möglich. Am meisten ist das 18. Jahrh. in Kopien vertreten.

V. Eine kleine Sammlung besitzt noch die **Bibliothek der St. Nikolaikirche**. Die 14 gedruckten Werke in Stimmbüchern, aus dem 16. und 17. Jahrh., sind von Bodenschatz, Burck, Crüger, Horn, Lassus, Lechner (2), Prätorius (Mich.), Riccius, Schütz, Selichius, Wert und dem Sammelwerke „Novum et insigne opus musicum" von 1558.

VI. Die Bibliothek des **Berliner Tonkünstler-Vereins** (Katalog 1867 gedruckt, nicht im Buchhandel) besteht ausser einigen wenigen Werken des vorigen Jahrhunderts, nur aus neuen Büchern und zwar aus 104 literarischen (darunter Facsimiles von Beethoven, Boieldieu, Catel, Weigel a. A.) und 114 praktischen Werken.

BONN. Universitätsbibliothek. Bibliothekar Herr Prof. Dr. Bernays. Die musikalischen Werke bilden eine besondere Abtheilung von etwa 600 Bänden. Sie bestehen nur aus gedruckten Büchern, meistens aus dem gegenwärtigen Jahrhunderte; nur wenig alte und seltene Werke befinden sich darunter. (Siehe Monatshefte II, 18.)

BRANDENBURG a/Havel. Bibliothek in der St. Katharinenkirche. Bibliothekar der jedesmalige Gesangslehrer am Gymnasium.

---

*) Ein Gleiches ist mit der Bibliothek des kgl. Opernhauses geschehen.

Gedruckter Katalog im Jahresberichte des Gymnasiums zu Brandenburg, verfasst von Täglichsbeck. Brandenburg 1857 Ad. Müller. 4°. Enthält 94 praktische Werke in Stb. aus dem 16. und 17. Jahrh.

BREMEN. Stadtbibliothek. Bibliothekar Herr J. G. Kohl. Die musikalischen Werke, etwa 74 Druckwerke, befinden sich eingereiht unter die Abtheilung „Kunstfach". Da dieses Fach in der Bremer Stadtbibliothek nicht mehr kultivirt wird, so ist man übereingekommen dasselbe der Bibliotheksverwaltung des Bremischen Tonkünstler-Vereins zu überlassen (Bibliothekar Herr Dr. H. A. Müller).

BRESLAU. **I. Bibliothek des kgl. akademischen Instituts für Kirchenmusik.** Bibliothekar Herr Musikdirektor Dr. Jul. Schäffer. Die Bibliothek besteht aus:

A. Theoretische und geschichtliche Werke: 229 Nrn.
B. Partituren kirchlicher und verwandter Werke: 378 Nrn.
C. Ausgeschriebene oder gedruckte Stimmen zu 174 Werken.
D. Partituren nicht kirchlicher Werke: 37 Nrn.
E. Orgel- und Klavierwerke: 130 Nrn. (Nr. = Werk).

Das 16. Jahrhundert ist nicht reich vertreten; die meisten Werke gehören dem 17. 18. und 19. Jahrhundert an. Alte Manuscripte sind nicht vorhanden.

II. Kgl. Universitäts-Bibliothek im Sandstifte. Ober-Bibliothekar Herr Prof. Dr. Elvenich. Die musikalischen Werke stehen unter „Artes" und „Hymnologie". Von älteren Werken ist wenig vorhanden (1520 liber selectarum) und ist der Hauptbestand in neuen literarischen Werken über Musik. Die Abtheilung Hymnologie ist uns unbekannt.

III. Stadtbibliothek im neuen Stadthause. Bibliothekar Herr Friedr. Pfeiffer. Die musikalische Abtheilung ist noch nicht geordnet, doch befinden sich ganz bedeutende Schätze aus dem 16. und 17. Jahrh. daselbst. Die Abtheilung ist aus einer Verschmelzung der alten Bestände aus den Bibliotheken der St. Bernhardinerkirche, St. Elisabethkirche, Maria-Magdalenenkirche und einiger anderer entstanden.

IV. Dom-Bibliothek. Vorsteher der kgl. Musikdirektor und Dom-Kapellmeister Herr Moritz Brosig. Die Bibliothek zählt gegen 1000 Nrn. Darunter an Manuscripten 60. Die Werke gehören dem 18. und 19. Jahrh. an und bestehen meistens aus Kirchenmusik.

V. Domstifts-Bibliothek. Bibliothekar Domherr und Prof. Dr. Zaemmer. Nur einige Manuscripte aus dem vorigen und jetzigen Jahrhunderte: Messen, Kantaten und andere Kirchengesänge sind vorhanden. Ausserdem noch einige alte Gesangbücher mit Musiknoten.

VI. Musikalische Bibliothek der evangel. Haupt-Pfarrkirche zu St. Elisabeth. Bibliothekar Herr Kantor Thoma. Enthält circa 4200 Nrn. Kirchenmusik aus dem 18. und 19 Jahrh., wovon etwa ein Drittel Handschriften sind.

BRIEG in Schlesien. Bibliothek des königl. Gymnasiums. Bibliothekar Herr J. Guttmann. Ein mir vorliegender geschriebener Katalog weist 49 Komponisten mit 84 gedruckten Werken in Stimmbüchern, meistens aus dem 16. Jahrh. auf. Ausserdem 31 Manuscripte mit praktischer Musik, 5 gedruckte Sammelwerke in Stb. und 2 Gesangbücher (1570 und 1575). Eine kostbare und gut erhaltene Sammlung.

BROMBERG besitzt in keiner seiner öffentlichen Anstalten und in den Kirchen eine Sammlung erwähnenswerther Bücher.

CARLSRUHE in Baden. Hofbibliothek. Nach einer Privatnachricht befinden sich daselbst viele hymnologische Werke des 16. und 17. Jahrh., doch soll ein Katalog von den musikalischen Werken nicht existiren und hiermit jegliche Uebersicht abgeschnitten sein. In welchem Zustande sich die musikalischen Werke befinden ist uns unbekannt, doch spricht das permanente Schweigen der dortigen Kustoden auf mehrfache Anfragen nicht gerade für einen geordneten.

CHEMNITZ. Die Bibliothek der Jakobi-Kirche besitzt nur drei ältere musikalische Werke von Bedeutung und zwar: 1. Liebliche fröhliche Ballette mit 5 St. von Thom. Morley, in deutscher Sprache von Haussmann herausgegeben. Nürnberg 1609. 2. Scandellus: Schöne weltliche und geistl. neue Teutsche Lieder mit 4. 5. 6 St. Dresden 1579. 3. Tenor. Neue teutsche Liedlein mit 4 und 5 St. Nürnberg 1578.

DANZIG. I. **Stadtbibliothek.** Bibliothekare Herr Dr. Mannhardt und Herr E. Schmidt. An der Spitze der Verwaltung steht ein Kuratorium, welches aus 2 Mitgliedern des Magistrats, aus 2 Mitgliedern der Stadtverordnetenversammlung und den Bibliothekaren besteht. Die musikalischen Werke sind getrennt von den andern Fächern und bestehen meistens aus praktischen Druckwerken aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts. Es liegt mir ein vollständiger Katalog vor, welcher 317 praktische Werke aus dem 16. Jahrh., 96 aus dem 17. Jahrh. und 7 alte geschriebene Bände aufzählt. Ausserdem 3 theoretische Werke von 1501—1508 (Wollick, Opus aureum 1501) und eine kleine Anzahl praktischer und theoretischer Werke aus den folgenden Jahrhunderten, unter welchen sich auch handschriftliche Werke von Danziger Musikern befinden, welche zu den dortigen Festlichkeiten komponirt und aufgeführt worden sind. Unter den alten Druckwerken befindet sich manche Seltenheit (siehe (Monatsh. II, 81). Im Jahre 1868 wurde die Bibliothek der St. Bartholomäuskirche mit der Stadtbibliothek vereinigt.

II. **Allerheiligen-Bibliothek** der evangelischen Oberpfarrkirche zu St. Marien in Danzig; aufgestellt in der Michaeliskapelle. Bibliothekar Herr Diakonus Bertling. Ein mir vorliegender Katalog zählt 56 praktische geistliche Musikwerke im Drucke aus den Jahren von 1570—1602; es sind fast durchweg bekannte Werke von Merulo, Ruffi, Pevernage, Joannotti, del Melle, Palestrina, Lassus, Hasler, Waningus, Joanelli, Stivorius, Cartario, Antegnati, Claude le Jeune, Isnardus, Massaino, Lindner, Pottier

Handl, Caspar Hasler, Bonavita, Laurentius, Bona, Feliciani, Croce, Royncius, Gastoldi, Pesciolinus, Casulani, Agricola, Gumpelzhaimer, Vecchi, Marenzio, Regnard, Praetorius, Pingiroli, Pizzoni.

III. **Stadtarchiv** zu Danzig. 6 Manuscripte von 1611—1692, geistliche Gesänge enthaltend und komponirt von Gregor Bohle, Bernhard Borlasca, Tob. von Dürren, Val. Meder und Joh. Sommer.

DARMSTADT. I. **Grossherzogliche Hofbibliothek.** [Hofbibliotheks-Direktor Herr Dr. Mitzenius. Die Musikwerke sind unter die anderen Fächer eingereiht und zählen 351 Druckwerke und 25 Manuscripte; darunter werden 131 Werke als geschichtliche und 220 als theoretische bezeichnet. Das 16. und 17. Jahrhundert ist am stärksten vertreten.

II **Grossherzogl. Musikbibliothek**. Dieselbe steht unter der Verwaltung der grossherz. Hoftheater-Direktion und sind (wahrscheinlich) alle praktisch musikalischen Werke, welche früher in der Hofbibliothek sich befanden, an dieselbe abgegeben worden. Näheres unbekannt. Walther's Beiträge zur näheren Kenntniss der grossh. Hofbibl. (Darmstadt 1867 8⁰.) geben darüber keine Nachricht.

DESSAU. Herzogliche Bibliothek. Nach dem 1829 gedruckten Kataloge der Bibliothek (p. 7) befinden sich nur 4 auf Musik bezügliche Werke dort, wie Forkel's Geschichte, Burney's Reisen, Naumann's Biographie und Gerber's und Koch's Lexica.

DONAUSCHWINGEN. Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek. Nach dem gedruckten Kataloge der Handschriften von Barack (Tübingen 1865. 4⁰.) befindet sich (p. 592), ausser 13 Antiphonarien aus dem 14—18. Jahrh., ein „Tractatus de arte musica" Bruchstück von 10 Bll. aus dem 15. Jahrh. daselbst.

DRESDEN. (Bearbeitet von M. Fürstenau.) I. **Königl. öffentliche Bibliothek.** Oberbibliothekar Herr Professor E. Förstemann. Die musikalische Abtheilung zählt:

A. Musica theoretica 1177 Bände.

B. Musica practica 1468 Bände. Hierunter befinden sich 76 Kapseln, davon jede gegen 100 einzelne Werke enthält und je als 1 Band gerechnet sind.

Ad A.

Die theoretische Abtheilung enthält manche interessante Druckwerke, so

(Conrad de Zabern.) De modo bene cantandi choralem cantum in multitudine per sonorum opusculum suavissimum novissime collectum anno Dei s. l. 1474.

Gaforus (Franchinus). Musice utriusque cantus practica. Brixiae 1497. 1508.

Antonii Codri. Urcei rythmus die divi Martini pronunciatus. Wittenburgii 1511.

Udalrici Burchard. Hortulus musices. Lipsiae 1518.

Lud. Folianus. Musica theoretica. Venet. 1529.

Mart. Agricola. Ein Kurz deutsche Musica. Wittenb. Georg Rhaw.

„ „ Musica instrumentalis etc. Wittenberg durch Georg Rhaw. (1532).

Mart. Agricola. Von den Proportionibus. Wittenberg. 1532.

„ „ Musica figuralis. Wittenberg. 1532.

Listenius, N. Rudimenta musicae planae etc. Vitembergae 1532.

Rhaw, G. Enchiridion musicae mensuralis. (Viteb. 1532.)

„ „ Enchiridion utriusque musicae. Witebergae 1532.

Frosch, Joann. Rerum musicarum opusculum parum ac insigne jam recens publicatum Joanne Froschio autore. Argentorati. Peter Schöffer et Matthiam Apiarium 1535.

Musica Nicolai Listenii etc. Vitebergae 1537.

Solitaire second ou prose de la musique. Lyon 1555.

Sebastiani, Claudius. Bellum musicale inter plani et mensuralis cantus reges, de principatu in musicae provincia obstinendo contendentes Argentorati 1563.

Galilei. Dialogo. Fiorenze. 1581.

Ausserdem sind aus dem 16. Jahrh. an Druckwerken vorhanden: Berardi, Bartholinus, Bontempi, Blanchinus, Colhardt, Descartes, Doni, Drechsler, Faber, (Jac. u. Heinr.) Friderici, Gengenbach, Gibelius, Glarean, Heyden, Kircher, Kuhnau, Lorente, Mersenne, Mengoli, Praetorius, Printz, Penna, Rocco, Riemer, Salina, Silber, Tigrini, Vincentius, Mich. Walther, Werckmeister, Zarlino und viele Andere. Das 18. und 19. Jahrhundert ist durch alle irgend hervorragende Literaturerscheinungen im Bereiche der Musikwissenschaft vertreten.

Ad B.

In der praktischen Abtheilung ist besonders das 18. und 19. Jahrh. vertreten. Aus dem 16. Jahrh. ist an Druckwerken äusserst wenig vorhanden. Zu erwähnen wären etwa:

Melodiae prudentianae etc. Lipsiae 1533.

Gueroult, G. Prémier livre des chansons spirituelles etc. Paris 1568.

Dittrich, G. Christliche Gesänge lateinisch und deutsch zum Begräbniss u. s. w. Nürnberg 1573.

Dagegen finden sich einige geschriebene Sammelwerke vor, welche aus der Mitte des 16. Jahrhunderts herrühren und einen sehr werthvollen Schatz an mehrstimmigen Gesängen in sich bergen. Ausserdem besitzt die Abtheilung folgende Ms. aus dem 16. Jahrh.:

Fabri, Francisco. Ein Band Messen zu 4 und 5 Stimmen.

Ein Band, enthaltend: Introitus et Sequenz in nativitate Christe 5 voc., 1 Missa 6 voc. 2 Missae 6 voc. 1 Missa 5 voc.

Officium de nativitate et Ascensione Jesu Christi. 5 et. 6 voc.

Noch sei eines Antiphonae mit Neumen gedacht, welches aus dem 11. oder 12. Jahrhunderte stammt, sowie eines höchst interessanten Meisterliederbuchs, gesammelt durch Georg Hager, Schumacher zu Nürnberg

1600. Die Handschrift enthält Autographe von Hans Sachs und viele Gesänge mit Noten in den verschiedenen Tönen.

Aus dem 17. Jahrh. sind folgende Druckwerke zu erwähnen: Albert, 8 Theile Arien 1652—54, Lustwäldlein (s. a.), Kürbishütte (Partit. und Tabulatur. s. a. et l.). Ferner Altenburg, Bodenschatz, Demantius, Rinkhardt, Rosenmüller, Schütz, Voigtländer, Vulpius, Hammerschmidt (7 Werke).

Von den hymnologischen Sachen sind zu erwähnen:

Etlich Christliche lyder Lobgesang u. s. w. Wittemberg 1524.

Form und Ordnung geystl. gesänge und Psalmen. Nürnberg 1526.

Das Picardisch Gesangbuch oder Kirchenordnung u. s. w. Buntzel in Behmen 1531.

Ibid. auf's neue corrigirt. Ulm 1539.

Dr. Martin Luthers geistl. Lieder. Leipzig 1561 und 1569. Frankfurt a. d. Oder 1571. Nürnberg 1575.

Ein Gesangbuch der Brüder in Behmen und Merhen u. s. w. 1564. 1575. 1583. 1611.

Gesangbüchlein, geistl. Psalmen u. s. w. Bonn 1575.

Wolf. Ammonii libri tres odarum ecclesiasticarum de sacris cantionibus in ecclesiis Germanicis etc. Lipsiae 1579.

Lauterbach, Joh. Cithara Christiana Psalmodiarum sacrarum libri septem etc. Lipsiae 1585.

Gesangbuch. Dresden 1593.

Gesius. Christl. Haus- und Tisch-Musica. Leipzig 1597 u. s. w. u. s. w.

Ausserdem besitzt die Bibliothek noch ein gedrucktes Psalterium, Mainz 1457 Peter Schöffer, sowie in der liturgischen Abtheilung viele Antiphonarien, Gradualien, Missalien, Ritualien u. s. w.

Von den Druckwerken des 18. Jahrh. ist hauptsächlich eine Suite Lully'scher Opern in Partitur zu erwähnen:

Alceste. Edit. 2. Paris 1708. Amadis. Edit. 2. Paris 1711. Armide. Paris 1686. Atys. Edit. 2. Paris 1709. Bellerophon. Edit. 2. Paris 1714. Persée. Paris 1682. Phaeton. Edit. 2. Paris 1709. Proserpine. Edit 2. Paris 1714. Roland. Edit. 2. Paris 1709. Thesée. 2. Paris 1711. Achille et Polixene. Amsterdam 1688 (der erste Akt von Lully, der Prolog und die 4 andern Akte von Colasse).

II. **Musikaliensammlung Sr. Maj. des Königs von Sachsen.** Bibliothekar: Herr Moritz Fürstenau, königl. Kammermusikus. Die Sammlung besitzt über 4000 Bände und 287 Kapseln und Umschläge; letztere enthalten eine sehr bedeutende Anzahl Instrumentalkompositionen*). Die mei-

*) Die Musikaliensammlung ist kürzlich in den Besitz der musikalischen Hinterlassenschaft der Prinzessin Amalie, Herzogin von Sachsen gekommen. Nach flüchtiger Schätzung enthält dieselbe 38 Bände, 17 Kapseln und 1 Paket musikalische eigene Arbeiten der Prinzessin und 645 Bände, 12 Kapseln und 35 Packete andere musikalische Werke.

sten Werke gehören in die Zeit vom Ende des 17. Jahrh. bis in die Neuzeit und ist das 18. Jahrh. am stärksten vertreten. Sehr reich bedacht ist die Opern- und Kantaten-Literatur, sowie die Instrumentalmusik, so dass durch die Sammlung ein ziemlich anschauliches Bild von der geschichtlichen Entwickelung dieser Zweige der Tonkunst während des obenbemerkten Zeitraumes zu erlangen ist. Von den Opern- und Kantatenkomponisten sind namentlich die Italiener und Franzosen stark vertreten. Hierüber habe ich Mittheilungen gemacht in der Tonhalle (1868. Nr. 24 ff.), doch sind seit dieser Zeit manche Lücken ausgefüllt worden (Leo, Scarlatti, Rameau, Campra, Destouches, Keiser u. s. w.)

Von den spärlich vorhandenen Druckwerken und Stimmbüchern des 16. und 17. Jahrh. sind folgende zu erwähnen:

Bassani. Armonici Entusiasmi di Davide etc. Venezia 1698. — Bassani. Completorij à 4 voc. Bologna 1701. — Bassani. Messa per il Defont. Bologna 1698. — Bissoni. 4. Messe brevi. Bologna 1722. — Campra. Motets. Edit. 2. Paris 1700. — Colonna. Messa e Salmi. Bologna 1691. — Colonna. Psalmi ad Vesperas. Bononiae 1694. — Handl, Jac. Moralia. Noribergae 1596. — Lande, de la. Motets. Paris 1729. — Lindner, F. Sacrae Cantiones. Noribergae 1585. — Lindner, F. Cantionum sacrarum. Noribergae 1588. — Lindner, F. Corolarium Cantionum sacrarum. Noribergae 1590. — Lindner, F. Gemma musicalis. Noribergae 1588—90. — Lorenzi. Motetts. Paris 1693. — Lully. Motets. Paris 1684. — Marenzio, L. 6 Bücher Madrigali. Anversa 1610. — Philipps, P. Madrigali. Anversa 1596. — Robert. Motets. Paris 1684. — Silvani. Sacri responsorii. Bologna 1704. — Silvani. Motetti. Bologna 1716. — Silvani. Sacre Lamentazioni. Bologna 1725. — Vannini. Psalmis ad Vesperas. Bononiae 1693. — Vannini. Psalmi ad Completorium. Bononiae 1699. — Wert, Jacobus de. Modulationum sacrarum. 5 et 6 voc. Noribergae, Cath. Gerlachin. s. a.

Unter den Kirchenkomponisten des 18. Jahrh. sind besonders stark vertreten:

Aldrovandini, Alessandri (Santa Francesca Romano. Oratorio. Mitte des 17. Jahrh.), Almeida, C. P. E. Bach, J. S. Bach, G. A. Bernabei, Caldara, Caroli, Chiesa, F. Conti, Contini, Durante, J. F. Fasch, Feo, Fischiotti, Fux, Galuppi, F. Gasparini, Geremia, C. H. Graun, Hændel, J. A. Hiller, Homilius, Jomelli, Leo, Lotti, F. Mancini, B. Marzello, Padre Martini, Padre Mattei, Pergolese, L. A. Predieri, Ristori, G. Ritschel, Sarri, Sarti, A. Scarlatti, Schicht, Jos. Schubert, Valotti, Winter.

Unter den Instrumentalsachen ist namentlich die Violinliteratur hervorragend vertreten. Von gedruckten Sachen erwähne ich:

Alberti. Concerti per Chiesa. Op. I. Bologna 1713. — Albinoni. Sinfonie e Concerti. Amsterd. Roger. — Albicastro. Sonate col Basso. Op. V. Amsterd. Roger. — Biber. Sanate col Basso. Celsitudinis 1681. — Bodini. Sonate col Basso. (Aeroma musicum). Vindelic. — Bonposti. Concerti.

Trento, Menanni. — Corelli. Sonate col Basso. Op. V. Amsterd. Roger. — Fabbroni. Sonate col Basso. Op. I. Roma 1724. — Fedeli. Sonate col Basso. Op. I. Parigi 1715. — Francoeur le fils. Sonates avec basse. Paris 1715. — Geminiani. Concertos. Op. II. III. 2. Edit. London by the author. — Geminiani. Concerto grosso. Op. II. Paris, le Clerc. — Geminiani. Sonate col Basso. Op. IV. Paris, le Clerc. — Gentili. Concerti. Venezia 1716. — Graun, J. G. Sonate col Basso. s. l. et a. — Gaviniés. Sonates avec Basse. Oeuvre 1. Paris, l'auteur. — Gaviniés. Sonates avec Basse. Oeuvre 3. Paris, l'auteur. — Gaviniés. Sonates (la 4eme dite son Tombeau) Paris l'auteur. — Gaviniés. Les 24. matineés. Paris l'auteur. — La Houssage. Sonate col Basso. Paris, Sieber. — Lolli. Sonate col Basso. Op. II. Amsterd. Hummel. — Leclair l'ainée. Sonates avec basse 3eme livre. Paris, l'auteur. — Les Trios des opera de Mons de Lully. Amsterd. 1691. — Mascitti. Sonate col Basso. Op. I. Amsterd. Roger. — Mondonville. Les sons harmoniques. Oeuvre 4. Paris, Boivin. — Mossi. Sonate col Basso. Op. I. Amsterd. Mich. Charles le Céne. — Pugnani. Trios. Amsterd. Hummel. — Porpora. Sonate col Basso. Vienna 1754. — Porpora. Sinfonie da camera à tre. op. II. Londra 1736. — Reali. Sonate e Caprices à tre. Op. I. Venet. 1709. — Rebel. Pieces avec la basse. Paris 1705. — Tartini. Sonate col Basso. Op. I. Amsterd. Mich. Carlo le Céne. — Valentini. Idee per Camera a Viol. col Basso. Op. IV. Amsterd. Roger. — Venturini. Concerti da Camera. Op. I. Amsterd. Roger. — Veracini. Sonate col Basso. Op. I. Dresda. 1721. — Veracini. Sonate academiche. Op. II. Londra. s. a. — Vivaldi. Sonate col Basso. Op. I. Amsterd. Roger. — Walter. Hortulus chelicus. Mayntz 1694. — Walter. Scherzi. 1676 s. l. — Westhoff. Sonate col Basso. Dresdae 1694.

Von den Manuscripten des 18. Jahrh. für Violine, Flöte, Oboe und mehreren Instrumenten sind zu nennen:

Albinoni	4. Concerti.	2 Soli*)	8. Trio*)	5. Sinfonie.
d'Alay	6. „	. . . .	. . . .	1. ,
Alberti	8. „	. . . .	. . . .	1. „
Ardi	3. „			
Albicastro	. . . .	1. Soli	3. Trio.	
Fr. Benda	4. Concerti.	21. „	. . . .	4. Sinfonie.
Bitti	. . . .	. . . .	4. Trio.	
Bettinozzi	2. Concerti.			
Bernardi	3. „	1. Soli	1. Trio.	
Brescianello	5. „	. . . .	. . . .	2. Sinfonie.
Campra	. . . .	. . . .	. . . .	4. Ouvert.
Corelli	12. Concerti. op. 6			

*) Nach dem alten Kataloge ist unter Solo ein Musikstück für ein Instrument mit Bass, unter Trio ein solches für zwei oder mehr Instrumente mit Bass zu verstehen.

Dieupart	5. Concerti.				
G. F. Fasch	45. „		12. Trio.	61. Ouvert.	13. Sinf.
Fux			1. „	3. „	(Partita.)
Giai	1. Concerti.				3. Sinf.
Geminiani	2. „	8. Soli.			
J. G. Graun	51. „	19. „	27. Trio.	10. Ouvert. u. Sinf.	
C. H. Graun		1. „		22. „ „ „	
Hasse	2. Concerti.		1. Trio.		
Heinichen	11. „	1. Soli.	4. „		4. Sinf.
Hurlebusch	2. „	1. „			1. „
Hændel	2. „	4. „	6. Trio.	53. Ouv. zu Op. u. Orat.	
Locatelli	2. „	1. „			1. Sinf.
Leo			2. Trio.		
Lully			5. „	2. Ouvert.	
Laurenti	4. Concerti.				
Maximilian (Kurfürst v. Baiern)			12. Trio.		12. Sinf.
Martini, Gius.	4. Concerti.				1. „
„ G. B.		1. Soli.			
Melante	12. Concerti.	3. „	7. Trio.		
Marcello, B.	2. „	2. „			
„ Aless.		1. „			
Mossi	1. Concerti.				
Montanari	4. „	3. Soli.			
Nardini		12. „			
Pisendel	13. Concerti.	2. „	2. Trio.		1. Sinf.
Pfeiffer	2. „		1. „	2. Ouvert.	
Pepusch	6. „		6. „		
Quanz	11. „	1. Soli.	39. „		
Reichenauer	10. „		1. „	2. Ouvert.	
Ristori	1. „				
Ragazzi	1. „				
Stölzel	3. „		8. Trio.		
Schiassi	3. „				
Somis	1. „	13. Soli.			
Schreyfogel	3. „	2. „			
Teleman	30. „	1. „	42. Trio.	28. Ouvert. u. Sinf.	
Tartini	6. „	6. „			
Torelli	7. „	2. „	5. Trio.		1. Sinf.
Tessarini	5. „				
Vivaldi	79. „	14. Soli.	3. Trio.		9. Sinf.
Visconti	3. „	5. „			
Valentini	5. „				1. Sinf.
Venturini	2. „			3. Ouvert.	
Veracini	1. „	2. Soli.			

Zelenka . . . . 8. Ouvert., Sinfonien, Capricen u. s. w.

Zani 9. Concerti.

Zuccari 4. „ 1. Soli.

Als handschriftliche Seltenheiten sind zu nennen:

Ballet von Zusammenkunft und Wirkung der 7 Planeten. Dresden 1678. Partitur. — Drama oder musikalisches Schauspiel von der Dafne. Komponirt von Gius. Peranda und Giov. Andrea Bontempi. Dresden 1672. Part. Vergl. Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik. Wien 1864. N. 7 flg. — La Gerusalemme liberata. Dramma per musica di Steff. e Carlo Pallaviccini. Dresda 1687. Part. — Antiope. Dramma per Musica. Part. Dresda 1689. Die beiden ersten Akte von Pallaviccini, der dritte von Nic. Ad. Neungk komponirt. — Gluck: Le Nozze d'Ercole e d'Ebe. Dramma per musica. Dresda 1747. Part.; Le Cinesi. Introduzione ad un ballo Cinese. Part.; L'Orfano della China. Ballo tragico pantomimo. Part.; Orfeo et Euridice. Bearbeitung für München 1773. Part.; Il parnasso confuso. Azione teatrale. — Ezio. Dramma per musica. Part. — W. F. Bach. Konzert für Klavier und Orchester. Mit einem Dedicationsschreiben.

Von Autographa sind zu erwähnen:

J. S. Bach. Stimmen des Kyrie und Gloria der h moll-Messe, geschrieben von Bach und dessen Gattin nebst Dedicationsschreiben. — Caldara. 13. Madrigali à 4 voc col Basso. — Teleman, Pisendel, Vivaldi: Instrumental-Konzerte und Sonaten. — Weber, C. M. v. Original-Partitur der Euryanthe und der Jubelouverture.

Opera omnia sind vorhanden von Zelenka, Hasse, Ristori, Naumann, Schuster, Seydelmann. Natürlich ist die Sammlung auch im Besitze von Handschriften dieser Meister.

Noch ist vorhanden eine über 1200 Nrn. starke Sammlung von Textbüchern zu Opern, Kantaten, Oratorien u. s. w. von Ende des 17. Jahrh. an bis in die Neuzeit.

Theoretische Schriften besitzt die Sammlung etwa 200 Bände, meist geschichtliche und biographische Hilfsmittel.

Zu erwähnen wäre ein Sammelband, der folgende Werke enthält:

Lossius. Erotemata musicae practicae. Noribergae 1590. — Beurhusius. Erotematum musicae libri duo etc. Noribergae 1591. — Crusius. Isagoge ad artem musicam etc. Noribergae 1592. — Gesius. Synopse musicae practicae etc. Francofurti 1615. — Crappius. Musicae artis elementa etc. Lipsiae 1608. — Faber, H. Compendiolum musicae etc. Erfurti 1612. — Daubenrock. Epitome musices etc. Norinbergae 1613. — Calvisius. Compendium musicae etc. Lipsiae 1612. — Gumpelzhaimer, A. Compendium musicae etc. Augusta 1675. 12te Auflage.

Interessant sind folgende Instrumente, die mit Genehmigung des

kunstsinnigen Chefs der Sammlung, des Herrn Oberhofmeisters und Kämmerers F. A. v. Minkwitz, in letzter Zeit wieder hergestellt worden sind:

Ein Clavichord aus dem 17. Jahrh. mit Tangentenmechanik. (Kasten neu.)

Ein Cembalo oder Kielflügel mit 2 Manualen, sowie zwei acht- und einem vierfüssigen Saitenbezug. Das Instrument stammt aus der Mitte des vorigen Jahrh. und soll der Tradition nach von Silbermann gefertigt sein.

Ein Clavyorganum, der Tradition nach ebenfalls von Silbermann. Der Flügel besitzt eine vervollkommnete Tangentenmechanik. Die tiefste Stimme der Orgel ist 8 Fuss.

Ein Pianoforte (Hammermechanik) von Joh. Gottl. Wagner. Dresden. 1787.

III. Musikaliensammlung der katholischen Hofkirche. Bibliothekar Herr C. Risse, Instruktiv der kathol. Kapellknaben, kgl. Hofopernsänger etc. Enthält 1500 Nrn. nur katholische Kirchenmusik, vorwiegend im Manuscripte, aus dem 18. und 19. Jahrhunderte. Die Kompositionen der sächsischen Kapellmeister und Komponisten sind fast vollzählig vorhanden, wie von Brauenich oder Breunich, Hasse, Heinichen, Naumann, Ristori, Schuster, Seydelmann, Zelenka, Morlacchi, Weber, Reissiger u. A. Andere Komponisten, welche mit zahlreichen Werken vertreten, sind Brixi, Lotti, Caldara und Galuppi.

IV. Bibliothek der Dreikönigskirche zu Vorstadt-Dresden. Ein mir vorliegender Katalog zählt 10 Druckwerke auf: 5 Sammelwerke aus dem 16. Jahrh., Lud. Senfl's Magnificat von 1537 und Mathaeus le Maistre's Geistliche Gesänge 1577; von Hammerschmidt 2 Werke und von Hackenberger „Harmonia sacra“ 1615. Als Unicum der Sammlung können der Diskant und Tenor zum Walther'schen Gesangbüchlein von 1524 (Wittenberg) bezeichnet werden. Der Tenor und Bass befindet sich in München, Alt und Vagans sind bis jetzt unbekannt. (Vergl. Allgem. musikal. Zeitung. Leipzig 1863. Nr. 14 flg.)

V. Tonkünstlerverein. Bibliothekar Herr Heinrich Döring, Lehrer am Konservatorium. Die Sammlung enthält 545 Nummern meist praktische Instrumentalmusik, dem 18. und 19. Jahrhunderte angehörend. Erwähnenswerth sind die noch ungedruckten Serenaden und Divertimenti von Mozart, welche fast sämmtlich im Vereine zur Ausführung gekommen sind. Katalog mit 5 Nachträgen gedruckt.

EICHSTAETT in Bayern. Königl. Bibliothek. Bibliothekar Herr Domkapitular Joseph Georg Suttner. Die musikalischen Werke nehmen keine besondere Abtheilung ein und befinden sich meistentheils unter der Rubrik „Liturgik“, da die meisten Werke liturgisch sind, wie: Antiphonarien, Gradualien, Missalien, Ritualien etc. Es befinden sich 53 Druckwerke und 2 Manuscripte daselbst. Letztere sind ein Liber Praefationum und ein Pontificale auf Pergament. Das 17. und 18. Jahrhundert ist hauptsächlich vertreten. Von älteren Werken sind zu nennen 7 Hefte Tabulaturen, gedruckt in Paris von Pierre Attaignant 1529—1531 (siehe Monatsh. II, 122). Der Contratenor zu 16 Heften Chansons aus derselben

Offizin; eine Altstimme zu einem unbekannten Sammelwerke und „Psalmorum selectorum, Tom. 1. 2. 3. Noribergae 1553“ (Bassus fehlt).

EINSIEDELN in der Schweiz.*) Gemäss der Aufforderung an die HH. Bibliothekare etc. in den Monatsheften theilt Ihnen hiermit der Unterzeichnete Einiges über den musikalischen Vorrath unserer Stiftung mit. Derselbe besteht in dem Archive der Kirchenmusik und in einem Theile der bekannten Stiftsbibliothek.

Das **Musikarchiv** der Kirche, neben welchem allenfalls auch das der Schule genannt werden darf, enthält zwar reichlichen Vorrath, aber fast ausschliesslich aus neuerer Zeit und für den praktischen Gebrauch bestimmt. Die älteren Partituren und Seltenheiten wurden der Bibliothek einverleibt, doch findet sich da noch viele Kirchenmusik des vorigen Jahrhunderts, besonders aus Italien und aus deutschen Klöstern stammend, in Stimmen.

Ueber diese Sammlung, die sich immer noch vermehrt und viele Partituren grösserer Werke aus neuerer Zeit besitzt, existirt ein doppelter Katalog, ein systematischer und ein alphabetischer, der aber nur bis etwa zum Jahre 1840 fortgeführt ist. Der Katalog bietet eine Menge Namen unbekannter oder doch nur wenig bekannter Komponisten, auch mehrere Unica, die aber ohne Kunstwerth sind.

Die **Stiftsbibliothek** ist jedenfalls für Musikwissenschaft und Geschichte wichtiger; zumal wenn man dazu rechnet, was einzelne Patres aus diesem Gebiete besitzen. Vieles davon, besonders Schriften, die in Sammelwerken, wie z. B. von Ugolini, Graevius und Gronovius, enthalten sind, ist den Fächern der allgemeinen Sammlung eingereiht, jedoch auch in die speciell musikalischen Kataloge aufgenommen. Dahin sind auch viele mathematische, physikalische, poetische und besonders liturgische Werke zu zählen.

Eine gesonderte musikalische Abtheilung der Bibliothek besteht erst seit wenigen Jahren und hat ihren Platz im Erdgeschosse neben den Handschriften und Incunabeln. Sie bildete sich aus folgenden Beiträgen: a) Aus den in die allgemeine Sammlung schon eingetheilten Schriften, die aus den bisherigen Stellen und Fächern entfernt wurden; b) aus neuen Anschaffungen; c) aus der musikalischen Bibliothek des Hrn. Rudolf v. Pearsall Willsbridge († in Wartensee bei St. Gallen im J. 185. ?), welche von dessen Tochter nach dem Willen des Vaters dem Stifte Einsiedeln als Eigenthum überlassen wurde; d) aus den im Musikarchive der Kapelle, dem praktischen Gebrauche nun nicht oder höchst selten mehr dienenden Musikalien, die dagegen mehr oder weniger jetzt noch historisches Interesse bieten.

---

*) Obgleich die Bibliothek die Grenze unserer vorläufigen Aufgabe überschreitet, so wird man gewiss mit Dank den ausführlichen Bericht des dortigen Bibliothekars, den wir wörtlich wiedergeben, aufnehmen.

Die Sammlung, im Verhältnisse zu ihrem Alter und zu den beschränkten Mitteln, die für dieselbe verwendet werden können, ist nicht unbedeutend und vielleicht eine der wichtigsten in der Schweiz, weniger wichtig aber in Rücksicht auf das hohe Alter der Stiftung, in welchem doch die edle Musica von jeher heimisch war, und im Vergleiche mit den Bibliotheken grosser Städte.

Als Antwort auf einzelne Fragpunkte diene noch Folgendes:

1. Die Bändezahl mag sich auf etwa 1500 belaufen, dabei ein Viertel oder Sechstel Handschriften (meistens Partituren).

2. Das 16. Jahrhundert ist dem Werthe nach am besten vertreten.

3. Am stärksten ist natürlich die Kirchenmusik vertreten.

4. An Seltenheiten ist besonders ein Miscellancodex musikalisch-theoretischer Tractate aus dem Anfange des XV. Jahrh. zu erwähnen, aus welchem unser P. Schubiger jüngst nicht weniger als sechs bisher inedirte Tractate für Coussemaker's Scriptores de Musica medii Aevi (Tomo 3º) bearbeitete. Als Unicum steht daselbst S. 12 Johannis de Garlandia optima Introductio de Contrapuncto. Die Handschrift ist dort (p. XIII) weitläufig und genau beschrieben.

Ferner sind zu nennen 2 Handschriften von Hucbaldus und 2 von Boetius de Musica, Isidorus Etymologiarum, Hieronymus ad Dardanum de generibus musicarum. — Diese alle aus dem X. und XI. Jahrh. Ferner mehrere Schriften von Marchetti de Padua, Philipp von Vitry, Prosdocimus de Beldemandis und Joh. de Muris in dem erwähnten Sammelbande des XV. Jahrh.

Ueber Handschriften praktischer Musik, nämlich Gradualia, Missalia, Sequentiae, Antiphonaria, Breviaria etc., enthält Ans. Schubiger's Sängerschule von St. Gallen viele Angaben.

Schliesslich dürfte noch eine Reihe Autographe berühmter Musiker, meistens aus neuerer Zeit, erwähnt werden.

Einsiedeln, 17. Januar 1870.

P. Gall Morel, Bibliothekar.

ELBING. I. Bibliothek der St. Marienkirche. Bibliothekar der zeitige Kantor an derselben Kirche. Ein mir vorliegender Katalog zählt 76 Werke, Musikalien in gedruckten Stimmbüchern des 16. Jahrh. und 85 des 17. Jahrh. Ferner 13 polnische Cantionale von 1571—1792. Viele geschriebene Kirchenmusik des 18. und 19. Jahrhunderts, theils von Danziger Kantoren, theils von anderen Komponisten, wie Haendel, Bach, Stradella, Telemann u. A. Einige Mittheilungen über die Bibliothek befinden sich in G. Döring's „Zur Geschichte der Musik in Preussen" (Elbing 1852).

II. Die Stadtbibliothek besitzt 12 gedruckte Musikwerke, unter denen sich Glarean's Isagoge von 1516, 4 Bücher von Printz, Syntagma von Praetorius und mehrere Gesangbücher befinden.

ERFURT. Königliche Bibliothek, vormals Boineburgische Bibliothek und durch aufgehobene Klosterbibliotheken vermehrt. Bibliothekare

sind die Herren Prof. Dr. J. C. H. Weissenborn und Oberlehrer Dr. Boxberger. Die musikalischen Werke stehen unter Theologie und Liturgik.

Manuscripte: 7 Missalia rom. in fol., 3 in 4⁰ und 2 in 8⁰, 6 Amploniana in fol., 3 in 4⁰ und 1 in 8⁰.

Gedruckte Werke: 24 Missalia in fol., 3 in 4⁰ und eine grosse Anzahl Breviere und Officienbücher in 8⁰, jedoch meist ohne Musiknoten, ferner katholische und evangelische Gesangbücher. Das 17. Jahrh. ist am stärksten vertreten, nur Einzelne gehören dem 16. an. Einige der Umschläge zu den Manuscripten und alten Drucken sind mit Neumen beschrieben, welche vielleicht von Interesse sein können.

ERLANGEN. **Kgl. Universitäts-Bibliothek.** Bibliothekare die Herren Müller und Dr. Kerler. Die Musikalien sind unter andere Fächer vertheilt und zählen etwa 50 Bände im Drucke und bestehen meist in Kirchenmusik aus den letzten zwei Jahrhunderten. Aus früheren Jahrhunderten ist wenig vorhanden. Ueber die Handschriften vergleiche man den Handschriften-Katalog von Irmischer: die k. Univ.-Bibl. Erlangen, Erlangen 1829, S. 452 und 453, wie man dort überhaupt nähere Nachrichten über die Bibliothek findet.

Das mit der Universität verbundene Seminar für kirchliche Musik (Vorstand Prof. Dr. Herzog) besitzt eine eigene Bibliothek, zu deren Vermehrung eine Rate von 100 fl. ausgesetzt ist.

FRANKFURT AM MAIN. **I. Stadtbibliothek.** Bibliothekar Herr Dr. Haueisen. Die musikalische Abtheilung besteht aus 200 Nrn. Die Bibliothek ist von geringem Werthe, da die Werke, sowohl die praktischen als theoretischen, sich meist in einem defekten Zustande befinden. Die Werke gehören fast durchweg dem 17. und 18. Jahrh. an und bestehen mehr aus Theoretischem als Praktischem. Die Hymnologie, welche reicher vertreten ist und sogar einige Seltenheiten besitzt, wie das französische Psalmenbuch von 1555 (siehe Monatsh. II., 143), ist unter die Abtheilung „Christliche Dichter, Poet. Chr.“ eingereiht.

II. Das Gymnasium (Bibliothekar Herr Prof. Riese) besitzt in seiner Bibliothek unter dem Abschnitte R. eine kleine aber werthvolle Sammlung. Dieselbe war früher (noch im Jahre 1864) in der Sakristei der St. Peterskirche aufgestellt. Wann die Uebersiedelung geschehen ist, konnte mir nicht mitgetheilt werden, und erhielt ich überhaupt erst durch einen Vergleich der beiden Kataloge der Musikbibliotheken die Gewissheit, dass die Bibliothek des Gymnasiums die einstige Bibliothek in der St. Peterskirche ist; doch fehlen die Werke von Nr. 72—80; wohin die gekommen sind, weiss Niemand. Die 71 Nrn. enthalten 114 praktische Werke in Stimmbüchern aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Darunter auch einige handschriftliche.

FREIBURG im Breisgau. **Universitäts-Bibliothek.** Oberbibliothekar Herr Hofrath Prof. von Woringen. Die 350 Nrn. Musikwerke ge-

hören fast nur dem 18. und 19. Jahrhunderte an und sind meist als Pflichtexemplare in den Besitz der Bibliothek gelangt.

FULDA. Königl. preussische Landesbibliothek. Bibliothekar Herr Amand Keitz. Die musikalische Abtheilung zählt 18 Bände in folio, 31 in 4⁰ und 26 in 8⁰, und gehören die Werke meist dem 18. Jahrh. an.

GIESSEN. Grossherzogl. Universitäts- und von Senkenberg'sche Bibliothek, besitzt etwa 70 Nrn., dem laufenden Jahrh. angehörig.

GOERLITZ. 1. Milich'sche Bibliothek, der Stadt gehörig,
2. Musikalien-Bibliothek des Gymnasiums,
3. „ „ der Realschule,
4. Bibliothek der Oberlausitzer Gesellschaft der Wissenschaften,
5. Bibliothek der Peterskirche.

In der erstgenannten Bibliothek befinden sich 30 gedruckte theoretische Werke aus dem 17. und 18. Jahrh.; in der zweiten, dritten und vierten nur moderne Werke und die zuletzt genannte besitzt 13 gedruckte Missalia ecclesiae Misnensis von 1485—1518.

GOETTINGEN. **Georgia Augusta, Universitäts-Bibliothek.** Oberbibliothekar Hofrath Hoeck. Die kleine Sammlung Musikwerke befindet sich im philosophischen Saale, ist aber in einem eigenen Repositorium aufgestellt. 25 Bände in 4⁰, in Stimmbüchern gedruckt, gehören ins 16. Jahrh. und enthalten Werke von Lassus, Lechner, Cyprian Rore, Ivo de Vento etc., ausserdem sind noch einige theoretische Werke von Zarlino, Mersenne u. A. vorhanden und ein Kodex in Riesenfolio in prächtig geschriebenen Chornoten mit dem Titel: **Andreas Raselius**, Geistliche Psalmen und Lieder | so in der Neuen Pfarr in Regenspurg | durchs gantze jar vblich | mit fünff Stimmen gesetzt etc. 1599. (Beschrbg. Göttinger gelehrte Anz. 1868, 510). Die anderen Werke bestehen in neuen Ausgaben der Werke von Händel, Bach, Beethoven, einiger historischer und biographischer Bücher, geschriebene Sonaten aus dem vorigen Jahrhundert und Orchester- und Singstimmen zu Oratorien. (Mitgetheilt durch Herrn Prof. E. Krüger.)

GOTHA. **Herzoglich Gothaische Bibliothek.** Bibliothekar Herr Dr. Zangemeister. Die Musikwerke sind unter andere Fächer eingeordnet. Eine kleine aber interessante Bibliothek; ich ziehe einige der wichtigsten Werke aus dem mir vorliegenden Kataloge an:

Etlich christlich lider Lobgesang etc. Wittemberg 1524.
Aaron, Trattato della natura. Vinegia 1525.
Foliani, Musica theorica. Ven. 1529.
Gafor, De harmonia musicorum. Mediol. 1518.
Galilei, della musica antica. Fiorenz. 1581.
Scacchius, Cribrum musicum (contra Syfert). Venet. 1643.
Coclicus, Compendium. 1552.
Zangerus, Practicae musicae. Lipsiae 1554.
Tinctoris, Terminorum musicae diffinitiorum (s. a.).

Lafranco da Terentio, Scintille di Musica. Brescia 1533.
Elucidatorium ecclesiastic. Basileae 1517.
Woltz, Nova musices. Basel 1617. etc.

Theoretische Werke des 16. und 17. Jahrh. zählt die Bibliothek 50 Nrn., praktische aus dem 16. Jahrh. 2 und aus dem 17. Jahrh. 17 Werke, dagegen hymnologische aus dem 16. Jahrh. 20 und aus dem 17. Jahrh. 44 Nrn.

GRAZ. K. K. Universitäts-Bibliothek. Ausser einem Antiphonale aus dem Ende des zwölften Jahrhunderts, ein in grösstem Formate prachtvoll hergestelltem und sehr wohlerhaltenem Exemplare, findet sich nur eine kleine Sammlung von etwa 200 neuen Musikalien vor, aus der Einsendung von Pflichtexemplaren entstanden.

GRIMMA. Bibliothek der Landesschule. Herr Musikdirektor Otto Kade hat sich seiner Zeit das Verdienst erworben, die Musiksammlung aus Staub und Moder zu retten und veröffentlichte 1855 im Serapeum ein Verzeichniss derselben. Im Jahre 1861 wurde dasselbe mit einigen Zusätzen im Jahresberichte obiger Schule von N. M. Petersen nochmals veröffentlicht. Leider scheint die Bibliothek für Auswärtige abermals vergraben zu sein, denn nicht antworten gehört zu den ersten Tugenden der dortigen Verwaltung. Die Sammlung besteht aus 131 praktischen Werken des XVI. und XVII. Jahrh. in Stbüchern. Darunter befinden sich umfangreiche handschriftliche Sammelwerke.

GROSSENHAIN. Stadtbibliothek. Ein gedruckter Katalog von Preusker (1847. 8⁰.) weist kein musikalisches Werk auf. Die einstige reiche Kirchenbibliothek daselbst brannte 1744 ab.

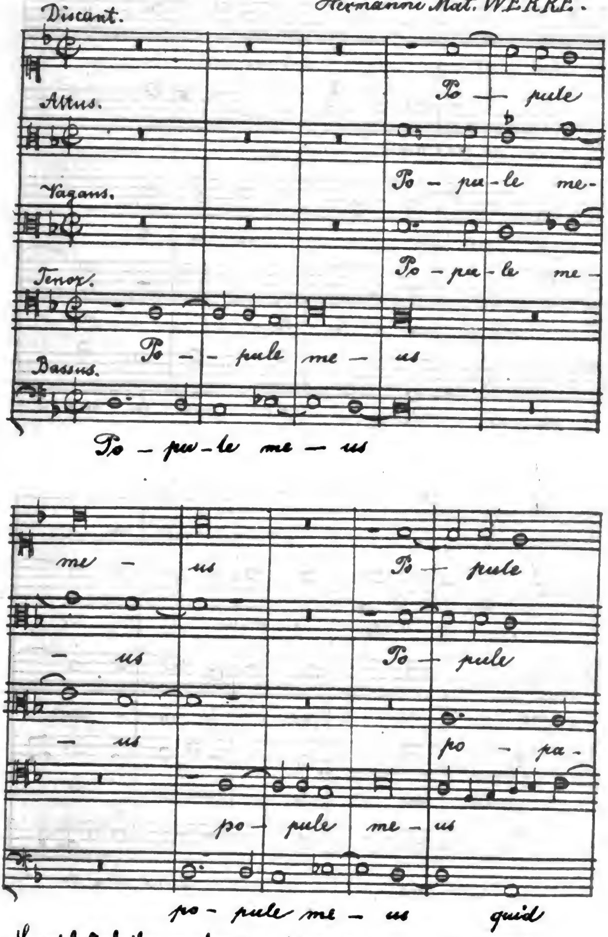
GUESTROW. Bibliothek der Domschule. Ein gedruckter Bericht über die Bibliothek befindet sich im Programme von 1865 von Dr. G. C. H. Haspe, Director der Anstalt. Die Musikaliensammlung (p. 48) umfasst 7 inkomplete Druckwerke aus dem 16. und 6 aus dem 17. Jahrh. mit geistlichen Gesängen, ausserdem eine Anzahl Oratorien, Kantaten, Psalmen, Motetten, Opern, Orgel- und Klavier-Kompositionen aus dem 18. Jahrhundert.

HALBERSTADT. Dombibliothek. Ausser einigen Missalen auf Pergament und Agricola's Musica instrumentalis von 1529 ist nichts Musikalisches vorhanden, da der frühere Bestand nach Berlin gebracht worden ist.

HALLE a. d. Saale. Nichts von älteren Werken vorhanden.

HAMBURG. Stadtbibliothek. Bibliothekar Herr Prof. Dr. Chr. Petersen. Handschriften: 62 Nrn. Theorie und Kompositionen, meist aus dem 17. und 18. Jahrh.; es befindet sich auch Joh. Mattheson's und Thomas Sellius' Nachlass darunter, die anderen Autoren sind: Altenburg, Deliso, Dolietti, Ebeon, Graun, Grimm, Hasse, Keiser (Reinh.), Knecht, Marcello, Réclu, Reincke, Richey, Salzberg, Schele, Selle, Stadelmeyer, Sweelinck, Swante, Uhlig, Völcker und Witteck.

Hermanni Mat. WERRE.



Monatshefte f. Musikgeschichte 4. Jahrg. No 1 zum Artikel:
Matthias Hermann Werrecorensis.


me - us quid fe - ci ti - - - -
me - us po - pule me - us
le me - us po - pu - le
quid fe - ci ti - bi po -
fe - ci ti - bi po - pu - le me - -
bi po - pule me -
po - pule po - pule me - us
me - us po - pu - le me - us
- pule me - us quid fe - ci ti -
- - us quid feci ti -


us quid fe - ci ti - -
quid fe - ci ti - - - -
quid fe - ci ti - - - -
- - - bi
- bi quid fe - ci ti - -
bi aut in quo con - trista - vi te
bi aut in quo con - - tri - sta - vi
- bi aut in quo con - tri - stavi
aut in quo con - tri - sta - vi
bi


re - spon - - - de mihi
te re -
te re - spon - - - - de
te respon - de mi -
aut in quo con - tris - ta -
re - spon - de mi - hi
spon - de mi - hi re - sponde mi -
mi - hi respon - de mi - hi
- hi re - spon - de mi - -
vi - - - - te re - spon - de mi -


qui - a e -
hi
qui - a
qui - a e - du - xi te quia
hi
qui - a e - du - - xi te
hi
qui - a e - du - xi te
du - xi te de ter - ra Ae - gy -
e - du - xi te de ter - - ra Ae -
e - du - - xi te de terra
de terra Ae - gy - - phi
de ter - ra Ae - - gypti


- pti prae - pa - ra - sti cru -
- - gy - - pti prae - para -
Ae - gy - - - - pti
prae - pa - ra - sti
prae - pa - ra - sti crú -
- cem sal - - va - to - ri tu - - o sal -
- sti cru - cem sal -
prae - pa - ra - sti crucem sal - va
cru - - cem sal - va - to - ri tu - o
cem sal - va - to - ri tu - - o


vato-ri tu - - - - - - - - -
vato-ri tu - - o qui-a e-
to-ri tu - - o
qui-a e- du - - - xi te
qui - a e - du - xi
- - - - o qui-a e - du - - xi
du - xi te qui - - a e-du - - -
qui-a e - du - xi te
per de - ser - tum per de - -
te per de - ser - - tum

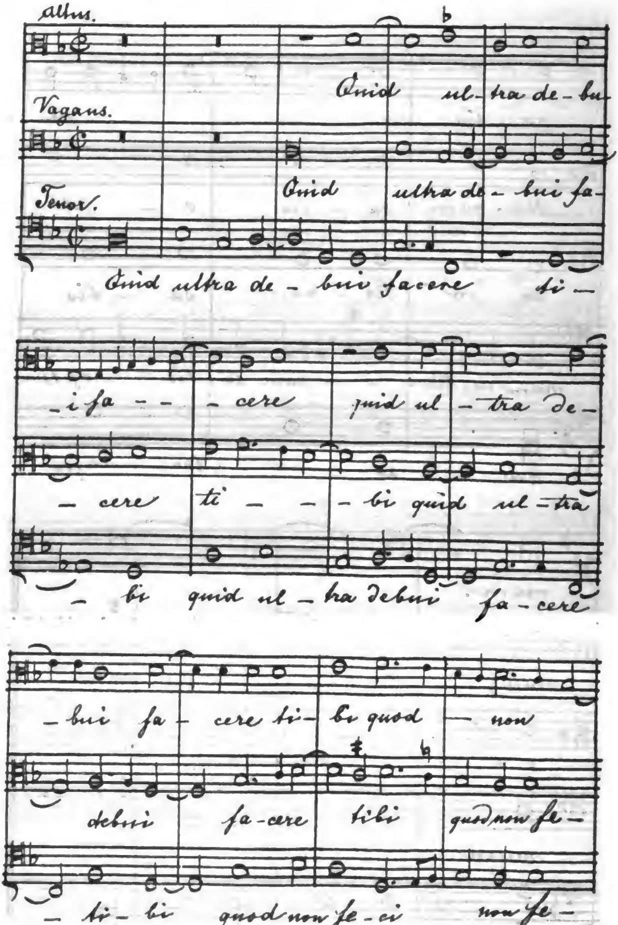

te per deser - - - - tum qua-
- xi te per deser - - - tum
per deser - - - - tum per de -
sertum per
per de - - ser - tum
- dra - ginta an - - - - nis quadraginta
per de - - sertum quadraginta an-
ser - tum qua - draginta an - - nis
deser - tum quadraginta an - nis quadra
per de - ser - tum quadraginta an-


an - nis et manna ci - bavi
- - - nis et man - na ci -
quadraginta annis et man - na ci -
ginta an - nis et manna ci -
- - - nis et man-na ci -
te ci - ba - - vi te, et in -
ba - vi te et in -
ba - - vi te
ba - vi te
ba - vi te, et in - - - -


– – – tro- du – xi et in-tro
– tro-du – xi, et in – – – – tro-
et in – – – – tro- du – xi
et intro-du –
– – tro – – du –
du – – – xi te in ter-ram
du-xi et intro-du – xi in
et in – – tro-du – –
–xi in ter – ram o – pti-
–xi et in-tro-


sa - tis o - - - - - - - pti-
ter - ram sa - tis o - pti-
xi in ter - ram sa - tis
mam in ter - - - ram sa - tis opti-
du - xi in ter - ram
mam.
mam, o - - - - - ptimam.
o - - - pti - mam.
mam.
sa - tis o - pti - mam.

Secunda pars.




feci E - go quidem planta - vi
ci E - go quidem planta - vi-
ci E - go qui-dem planta - vi
te vi-neam me - - am spe ci - o sissi -
- te vi - neam me - am spe- ci-osissi -
te vi - neam me - am spe - ci - osissi -
mam et tu fa - cta es mi -
mam et tu fa - cta es mi - hi
mam et tu fa - cta es mi -


- hi ni - mis a - ma - ra a-
ni - mis a - ma - - ra ace - to nam -
hi ni - mis a - ma - ra a - ce-
- ce - to namque si - tim meam po-
-que si - - tim me - am po - ta -
- to namque sitim meam pota -
- ta - - sti po - - ta - sti et lance-
- - - - - - - - sti
- - sti et lancea perfo-


a perfo - ra - sti la - - - - - -
et lance - a per - - fora - - sti
rasti la - - tus per - forasti
- - - - tus sal - vato - - ri tu -
la - - - - tus sal - vato - ri tu -
la - - tus sal - vato - - ri tu -
- - - o sal - vato - ri
- - - - o salvato - ri sal -
- - o salvato - ri tu -



Der ausdruckvolle Gesang der einzelnen Stimmen, sich enge an die Klageworte der Schrift anschmiegend, die bedeutungsreiche Frage „quid feci tibi" und die vorwurfsvolle Aufforderung „responde mihi" werden in diesem höchst dramatischen und doch streng kirchlichen Tonsatze die Bewunderung eines jeden Musikfreundes erregen müssen. Der dreistimmige zweite Theil aber scheint mir an Wohlklang und Innigkeit den ersten noch zu übertreffen, und sind durch die eigenthümliche melodische Führung der Stimmen reizend liebliche und für jene Zeit merkwürdige harmonische Effekte gebildet.

Frz. Xav. Haberl.

Druckwerke: gegen 1100, aus dem 16.—19. Jahrh., und alle Fächer der Musik umfassend. Der Katalog beginnt mit 2 seltenen Drucken von 1515, der eine aus Antwerpen, der andere aus Wien (zu Festlichkeiten) und zählt 112 Werke im 16. und 263 im 17. Jahrhunderte. Darunter sind Kompositionen von Friderici, Grimmius, J. L. Hasler, Haussmann, Lassus, Marenzio, Praetorius, Sartorius, Stade, Vecchi und Widmann zahlreich vertreten. Die Hymnologie bildet eine besondere Abtheilung und ist durch den Ankauf der Rambach'schen Sammlung sowohl umfangreich als bedeutend zu nennen. Auch ist die im Jahre 1868 angekaufte Sammlung Haendel'scher Werke (124 Bände) als besondere Zierde der Bibliothek zu erwähnen. (Chr. Petersen: Geschichte der Hamburgischen Stadtbibliothek. Hamburg 1838. 8°.)

HANNOVER. Königl. öffentliche Bibliothek. Zeitiger Vorstand: kgl. Rath etc. Ed. Bodemann. Die Musik ist unter „Kunstgeschichte" aufgestellt und einige Werke unter „Theologie". Die Zahl der Druckwerke beläuft sich auf 40 Nrn. in fol., 105 Nrn. in 4° und 140 Nrn. in 8°, und gehören dieselben meistens dem 16. und 17. Jahrh. an. Besonders zu erwähnen wäre das Gesangbuch von Mich. Veh (Leipzig 1537, 8°). — De musica, c. defensione Guidonis Aretini von Nicol. Burtius (Bologn. 1487, 4°). — Theorica musicae von Franch. Gafor (Mailand 1492, fol.). — Practica musicae von Demselben (Brescia 1497, fol.). — Ueber die Handschriften erfahren wir aus dem Werke: Bodemann (Eduard), Die Handschriften der kgl. öffentl. Bibl. zu Hannover. Hannov. 1867, Hahn, 8°, pag. 70—72 Näheres. Der Vorrath ist nicht bedeutend.

HEIDELBERG. Universitäts-Bibliothek. Ober-Bibliothekar Herr Geh. Hofrath Bähr. Die aus 150 Bänden bestehenden, meist der Geschichte der Musik angehörenden Werke des 18. und 19. Jahrhunderts, sind unter andere Fächer vertheilt und bieten kein seltenes Werk dar.

HEILBRONN. Bibliothek des kgl. Gymnasiums. Bibliothekar Herr Gymnasialdirektor Finkh. Herr Prof. Dr. Jul. Faisst theilt uns Folgendes mit: Die musikalischen Werke nehmen keine besondere Abtheilung ein und bestehen aus etwa 30 Nrn. in 90 Bänden. Die Bände bestehen vielfach aus 2—14 zusammengebundenen verschiedenen Werken, in gedruckten Stimmbüchern aus dem 16. und einige wenige aus dem 17. Jahrh. Eine Dachkammer in demselben Hause ist noch vollgestopft mit Büchern und hat der Uebersender dieser Nachricht schon manches Interessante daraus hervorgezogen. Findbar scheinen bis jetzt nur die 5 Theile der Forster'schen Liedersammlung zu sein, welche von Musikern schon mehrfach benutzt worden sind.

HEINRICHAU in Schlesien. Die dortige kleine Bibliothek besitzt an Sammelwerken des 16. Jahrh. den Schadaeus und Bodenschatz (inkomplet, wie die meisten übrigen Werke), ausserdem 4 Werke von Donfried, eins von Nucius und Quercu's Opusculum.

In der dortigen Stiftskirche liegen einige handschriftliche Kirchen-

kompositionen von Fedardini, Ilbaca, Itaura (?), Strang, Swoboda, Terradellus und von einigen Anonymi.

Vorstehende Nachrichten habe ich aus den handschriftlichen Katalogen des verstorbenen C. von Winterfeld entnommen.

JENA. Universitäts-Bibliothek. Die einzige Quelle für uns bildete der in der Allgemeinen musikal. Zeitung 1828 p. 761, 777, 833 und 845 abgedruckte Katalog der Musikwerke der dortigen Bibliothek. Dort werden 58 Nrn. praktische Werke aufgeführt, welche alle aus der ersten Hälfte des 16. Jahrh. herrühren und mehr oder weniger unter die Seltenheiten gehören. Uebrigens sind die Angaben in dem Kataloge mit Vorsicht aufzunehmen, da wunderliche Sachen vorkommen. So ist z. B. Maistre Jan in Joh. Pet. Sweling aufgelöst, während nur Gero darunter bekannt ist.

KAMENZ. Stadtbibliothek. Bibliothekar Herr Oberlehrer Klix. Ein gedruckter Katalog befindet sich im Serapeum 1853 p. 382, nebst einer kurzen Darstellung der Entstehung der Bibliothek. Dieselbe zählt nur 17 Nrn. Vokalmusik aus dem 16. und 17. Jahrh.: Joanelli's und Casp. Hasler's Sammelwerke, von H. Schütz die Auferstehung 1623, ein Manuscript von Hammerschmidt u. a.

KASSEL. Landesbibliothek. Durch Privatmittheilung ist uns Folgendes bekannt geworden: Die musikalische Bibliothek ist in besonderen Schränken aufgestellt und zählt 152 Nrn. in 4°, und 78 in Folio. Sie umfasst alle Fächer der musikalischen Wissenschaft in Druck und Schrift. — Ueber die praktische Musik des XVI. und XVII. Jahrhunderts liegt mir ein kurz skizzirter Katalog vor, aus dem ich über den Reichthum an alten Werken ungefähr folgendes Bild entwerfen kann: Die Zahl der Werke steigt etwa auf 340, unter denen sich mehrere Bände Manuscripte befinden, welche alte geistliche Gesänge enthalten, z. B. Heinrich Schütz's „Sieben Worte des Erlösers". An Druckwerken in Stimmbüchern ist Lassus, Vento, Schütz, Morley, Weelkes, Lechner, Scandellus, Borchgrevinck, Ayrorius (Franc.), Wynant (Friedr.), die bekannten italienischen Komponisten und mancher andere wenig bekannte Autor vorhanden. Die meisten Werke sind aus den Jahren 1560—1620.

Unter meinen Katalogen finde ich auch einen Auszug aus dem „Musikalien-Verzeichnisse des **Museums zu Kassel**", welches an alten Opern über 200 Nrn. zählt, darunter Autoren wie Haendel, Rameau, Rousseau, Piccini, Lully, Lalande, Gluck, Caldara etc. Ausserdem an Kirchenmusik von Chelleri, Fiorillo, Grua, Jomelli, Pergolese, Rochefort etc. Ueber die Bibliothek selbst habe ich nichts Näheres erfahren können, vielleicht gehört sie jetzt zu obiger Bibliothek.

KIRCHBERG a. d. Jaxt in Württemberg. Die **Fürstl. Hohenlohische Bibliothek** besitzt aus dem 17. Jahrh. mehrere Gelegenheitskompositionen und hymnologische Werke mit Musik: Rist, Schedlich, Euseb. Vitus (Veit), Hammerschmid, Mich. Jakobi und Peter Meier.

KOELN. Jesuitenbibliothek. Ein mir vorliegender Katalog zählt 71 Nrn. aus dem 16. Jahrh. und Mersenne's Harmonicorum von 1635. Die meisten Werke sind geistliche Gesänge in Stimmbüchern, doch befinden sich auch weltliche Gesänge und einige theoretische Werke darunter. Erwähnenswerth ist Mich. Kühnspeck's Lilium musice plane 1506 und Wollic's Enchiridion musices. Parisiis 1512.

Die **Stadtbibliothek** besitzt meines Wissens nur 7 Bücher Cantiones sacrae von Clemens non Papa 1559 und dessen 10 Bücher Missae von 1558.

KOENIGSBERG in Preussen. **Königl. und Universitäts-Bibliothek.** Ober-Bibliothekar Herr Prof. Dr. Karl Hopf. Ein gedruckter Katalog, herausgegeben von Jos. Müller (Bonn 1870, Adolph Marcus), umfasst in 2 Lieferungen 431 Seiten. Zu bemerken ist aber, dass derselbe die Musik-Bibliothek nicht vollständig wiedergiebt; Streitigkeiten haben leider das Unternehmen in seiner Vollendung gestört.

So zahlreich und bedeutend die Bibliothek in Betreff ihres musikalischen Bestandes ist (die Gotthold'sche zählt allein gegen 55,000 Bände), so bildet sie doch keine besondere Abtheilung, sondern zerfällt nach der eigenen Mittheilung des Bibliotheks-Vorstandes in

a) Alte kgl. und Universitäts-Bibliothek („darin die Musik ganz zersprengt"),
b) Gotthold'sche Bibliothek („Musik und Hymnologie bei der praktischen Theologie").

Ganz besonders werthvoll ist die Bibliothek in ihrem handschriftlichen Bestande, da sie hier, wenn auch nur in alten Kopien, sehr seltene Werke aufbewahrt.

KOETHEN. Die **Schlossbibliothek** besitzt gar nichts an Musikalien.

Die **Seminarbibliothek** dagegen (Bibliothekar Herr Musiklehrer Haase) besitzt etwa über 500 neuere und neue Klavier-, Orgel- und theoretische Werke. Der einstige Aufenthalt Seb. Bach's ist aus den Bibliotheken nirgends zu erkennen.

LEIPZIG. Stadtbibliothek. Kustos der musikalischen Abtheilung Herr Alfred Dörffel. Eine Uebersicht über die Schätze der musikalischen Abtheilung findet man in dem „Führer durch die musikalische Welt". Leipzig 1868. B. Senff, p. 31. Da die einstige C. F. Becker'sche Musik-Bibliothek den Hauptbestand der musikal. Abtheilung bildet, so geben die von Becker veröffentlichten Verzeichnisse sehr werthvolle Beiträge, wie z. B. das Verzeichniss einer Sammlung von musikalischen Schriften (Leipzig 1846, Breitkopf und Härtel), 1120 Nrn. Drucke und Manuscripte von 1496—1843 umfassend, ferner die Choralsammlungen der verschiedenen christlichen Kirchen (Leipzig 1845, Fleischer), gegen 550 Nrn. Auch im Nachtrage zu Becker's musikalischer Literatur (Leipzig 1839, Friese) p. 155 befindet sich ein Verzeichniss der hymnologischen Werke der Bibliothek. Ueber den Vorrath an praktischen Werken fehlt uns leider jegliche Nachricht.

Ausserdem ist noch die **Leihbibliothek** von Alfr. Dörffel zu erwähnen. Ein gedruckter Katalog (1861, in 8°, 144 pp., Preis 5 Sgr.) zählt eine

stattliche Reihe wissenschaftlicher und praktischer Werke aus dem 18. und 19. Jahrh. auf.

LIEGNITZ in Schlesien. **Bibliothek der kgl. Ritterakademie.** Bibliothekar Herr Dr. Pfudel. Ein mir vorliegender Katalog (vom Buchstaben A — H abgedruckt in den Monatsheften I, 25 ff.) zählt an praktischen Werken aus dem 16. Jahrh. 144 Nrn. und aus dem 17. Jahrh. 81 Nrn. in Stimmbüchern (meistens komplet); an hymnologischen Werken 10, Theorie 2 Nrn. und an handschriftlichen Gesängen (in Stimmbüchern) 20 Nrn., welche mehrere hundert Messen, Psalmen, Motetten, weltliche Lieder aus dem 16. Jahrh. (einige auch aus dem 17. Jahrh.) enthalten. An Seltenheiten nenne ich von Paul Schedius Melissus „Cantiones sacrae" 1566, von Joh. Walther „das christliche Kinderlied", Wittemb. 1566 und Triller's Singebuch von 1559.

LOEBAU. Rathsbibliothek. Ein mir vorliegender Katalog zählt 84 Nrn. Vokalmusik aus dem 16. und 17. Jahrh. in Stimmbüchern. Ein kleiner Theil davon ist geschrieben (Nr. 40—48); auch befinden sich dabei 2 Bände Manuscripte auf Pergament geschrieben, welche Altargesänge enthalten. Die gedruckten Werke sind von Sam. Besler, Briegel (2), Burgk (eine Passion), Demantius (2), Wolfg. Figulus, Gesius, H. Grimmius, Andr. Hammerschmid (9), Handl, H. Hartmann, Hasler (2), Hollander, J. C. Horn, Tob. Jacobi, Lassus (4), Lechner (2), Paul Ledertz (2), Mailand (3), M. le Maistre, Chr. Petraius, Pezelius, J. B. Pinelli (2), Joh. Rosenmüller, Scandellus, H. Schütz (2), Ambr. Schwarz, Uttenthal, Vierdank, Tob. Volkmann, Waningus (2), Weissensee, Zanotti und Zeutschner.

Einige Gesangbücher von 1580, 1625, 1651 etc., ein Sammelwerk von 1538 und Schütz's Auferstehung, handschriftlich angehängt an Nr. 5. (Siehe auch Busching's Lausitzer Magazin 1828, 334 und Sachsenzeitung 1830, 1174.)

LÜBECK. Stadtbibliothek, im früheren Katharinenkloster. Steht unter der Verwaltung der Schuldeputation. Bibliothekar Herr Prof. Mantels. Die wenigen Druckwerke sind unter Theologie, Artes und Geschichte eingereiht. An Musikalien sind nur einige Werke, wie Praetorius (Cantiones), Vierdanck (geistl. Concerte), Gabr. Voigtländer (Oden und Lieder 1647), einige Bände italienische Motetten, Canzonen und Madrigale (Venedig 1642), ein Folioband im Manuscripte und Partituren von Dietr. Buxtehude vorhanden. Zahlreicher ist die Hymnologie mit Musik vertreten, sowohl handschriftliche Missales, Graduales, Horae, Erbauungsbücher aus dem 15. Jahrh., als gedruckte Gesangbücher.

LÜNEBURG. In Prof. W. Junghans' „Johann Seb. Bach als Schüler der Partikularschule zu St. Michaelis in Lüneburg" (Lüneburg 1870, Stern, 4°) befinden sich über die einstigen musikalischen Schätze des **Johanneums** sehr ausführliche Berichte und Verzeichnisse, leider sind die Werke selbst spurlos verschwunden. Nur in der **Stadtbibliothek** befinden sich 27 Bände im Drucke und Ms., welche geistliche Gesänge und Orgelstücke in der Orgel-

tabulatur aus dem 16. Jahrh. enthalten (siehe pag. 29 und das darauf folgende Verzeichniss).

MAGDEBURG. Die **Dombibliothek** besitzt einige praktische Musikwerke aus dem 17. Jahrh. und einige hymnologische Bücher. Herr Musikdirektor A. G. Ritter ist um die Vermehrung der Bibliothek sehr bemüht und selbst im Besitze seltener Werke.

MAINZ. Stadtbibliothek. Bibliothekar Herr R. Külb. Die Bibliothek besitzt nur einige Psalterien und Antiphonarien. Die gedruckten sind aus den letzten drei Jahrh. Ein Kodex aus dem 10. Jahrh. mit Neumen-Notation ist wohl das wichtigste Werk.

MAYHINGEN bei Wallerstein. **Fürstl. Oettingen-Wallerstein-sche Fidei-Commiss-Bibliothek.** Bibliothekar Herr Domänialkanzleirath Freiherr von Löffelholz, Vorstand des Archives und der vereinigten Kunst- und wissenschaftlichen Sammlung des fürstl. Hauses. Die musikalische Abtheilung besteht 1) aus 120 gedruckten theoretischen Werken in 155 Bänden und einigen Kodices, welche unter den Handschriften stehen; 2) die praktische Musik zählt 1669 Werke und gehörte bis zum Jahre 1858 der Wallerstein'schen Musiksammlung der ehemaligen fürstl. Hofkapelle an. Diese Sammlung besteht mehr aus geschriebenen als gedruckten Musikalien und gehören dieselben meist dem Ende des 18. Jahrh. an. Zahlreich vertreten sind die Komponisten: Rosetti, Beecke, Feldmeier u. a. Es befinden sich daselbst 390 Sinfonien, 214 Kantaten und Oratorien, 114 Messen und 111 Werke für Saiteninstrumente.

MEININGEN. Herzogliche öffentliche Bibliothek. Bibliothekar Herr Hof- und Archivrath G. Brückner. Die musikalische Abtheilung besitzt 70 Druckwerke aus allen Fächern der Kunst und reicht von 1520 bis zur Gegenwart. Am meisten ist das 18. und 19. Jahrh. vertreten.

MERSEBURG. Ein gedruckter Katalog der **kgl. Regierungs-Bibliothek** (Merseburg 1838. 8°. 179 pp.) weist nur 9 Werke auf, die in das musikalische Fach gehören:

Francke (Joh.), Geistliches Sion. 1674.
Gesangbuch. Dresden 1676. 4°.
Gesangbuch, edit. Vopelius. Lpz. 1693. 12°.
v. Grünewald, Andachts-Hayn. Wittenb. 1693. 8°.
Geistl. Lieder. Luther. Wittenb. 1562. 8°.
Müller, Geistl. Erquickstunden. Nürnb. 1691. 8°.
Prätorius, Myrten-Aue. Lpz. 1664. 8°.
Elmenhorst, Bericht von den Opern-Spielen. Hamb. 1688.
Kircher, Hall- und Thonkunst. Nördling. 1684. fol.

MÜNCHEN. I. Königl. Hof- und Staatsbibliothek. Kustos der musikalischen Abtheilung Herr Jul. Jos. Maier. Eine direkte Antwort auf unsere Anfragen ist uns von dort ebensowenig zu Theil geworden, als von der kgl. Bibliothek zu Berlin und Wien und was wir hier mittheilen, beruht — wie dort — auf eigener gelegentlicher Einsicht und kann daher

nur Stückwerk sein. Neben der kgl. Bibliothek zu Berlin ist die Münchener die bedeutendste, sie hat aber den Vorzug vor jener, dass sie im Besitze einer reichen Sammlung alter Handschriften von Musikalien ist. Diese letztere Sammlung zählt nach einem mir vorliegenden Kataloge 509 Foliobände und 33 Quart- und Oktavbände. Das 16. Jahrh. ist am reichsten vertreten. Die Werke von Orlandus Lassus sind fast vollständig vorhanden. An gedruckten Musikalien aus dem 16. und 17. Jahrh. zählt ein mir vorliegender Katalog, der aber keineswegs auf Vollständigkeit Anspruch machen kann, 578 Werke. Hierzu kommt noch eine reiche Sammlung von Sammelwerken aus dem 16. und 17. Jahrh. Ueber die literarischen und die hymnologischen Werke, wie über die Werke des 18. und 19. Jahrh. fehlt mir jegliche Kenntniss.

II. Die kgl. Universitäts-Bibliothek besitzt eine kleine aber ausgewählte Sammlung alter Werke aus dem 16. und 17. Jahrh., sowohl praktische als theoretische. Von Ersteren nenne ich M. Adriano, Motetti 1542. Motetti 1520. 1521; Orl. Lassus (9), Morales, Ruffo, Adr. Willaert, Gombert (2) und mehrere Sammelwerke von 1539—42. Ausserdem besitzt sie noch eine Anzahl liturgischer Bücher.

III. Die Bibliothek der Musikschule hat ihre älteren Werke an die Staatsbibliothek abgegeben, mit Ausnahme einzelner theoretischer Werke und einer Motetten-Sammlung von Chatteus (Superius). Mitgetheilt von Herrn Wilh. Freystätter.

NEISSE in Schlesien. **I. Im Kreuzheiligen Stifte** befinden sich, nach einem von Winterfeld hinterlassenen Kataloge 24 Musikwerke aus dem Ende des 16. Jahrh. von Ammon, Lassus, Handl, Wert, Vittoria, Nucis, Lechner, Victorinus, Finetti, Demantius und Lindner, nebst einigen Sammelwerken und handschriftlichen (auf Pergament) Antiphonarien, Praefationen etc.

II. Pfarrkirche. Nach derselben Quelle befinden sich dort Kirchenmusiken (wahrscheinlich handschriftlich) von Fago, Fux, Lotti, Passani, Quanz, Swoboda, Ziani und ein Quartband Kirchenmusik. Ferner Druckwerke von Viadana, Stadlmayr und der Bassus generalis zu dem Sammelwerke Promptuarius von Schadaeus.

NÜRNBERG. **I. Bibliothek des germanischen National-Museums.** Vorstand: Herr Dr. G. K. Frommann. Nur die praktischen Musikwerke sind in eine besondere Abtheilung gestellt und zählen 340 Nrn. Druckwerke und 30 Nrn. Manuscripte. Das 19. Jahrh. ist am stärksten vertreten, hiernach das 16. und dann das 17. Jahrh. Die theoretischen Werke über Musik sind in andere Fächer eingereiht. Ein mir vorliegender Katalog weist mehrere Antiphonarien und Missale aus dem 12. und 13. Jahrh. auf, ferner ein Gesangbuch von 1526 (Das Teutsch gesang so in der Mesz gesungen wird), das Strasburger von 1526, Hans Sachs'ens 13 Psalmen 1526, Nic. Herman's Liederbüchlein 1560.

Die Musikalien des 16. und 17. Jahrh. sind meistens defekt.

An Seltenheiten sind noch zu nennen: Bonomus, P., Ludus Diane in modum comedie coram Maximiliano Rom. rege in arce Linsiana danubii actus. Norimberge ab H. Höldelio. 1501. 4°. — Hugo von Reutlingen, Flores musice, 1488. — Quentell, Expositio hymnorum, 1506. — Nicol. Faber, Musicae rudimenta, 1516. — Quercu, Opusculum musices, 1516. — Glarean, Isagoge, 1516.

Das Museum besitzt auch eine Sammlung alter Musikinstrumente.

II. Die Stadtbibliothek. Bibliothekar Herr Ernst C. Jul. Lützelberger. An musikalischen Werken besitzt die Bibliothek 13 Handschriften und 47 Druckwerke aus dem 16. und 17. Jahrh., meistens Kirchenmusik. Besonders zu erwähnen ist das handschriftliche Antiphonar von der Nonne Cartheuserin in 8 grossen Foliobänden.

PFORTA. Die **kgl. Landesschule** besitzt nur moderne Musikalien.

PIRNA. Bibliothek der Stadtkirche. Der im Serapeum 1857 p. 312 ff. veröffentlichte Katalog von Otto Kade giebt ausführliche Kunde von den dort aufbewahrten Schätzen, welche aus 8 Codices (16. Jahrh.), 63 gedruckten Musikwerken des 16. und 17. Jahrh. und einigen theoretischen und hymnologischen Werken bestehen.

PRAG. Universitäts-Bibliothek. Ein gedruckter Katalog von Hanslik (Geschichte und Beschreibung der Prager U.-B. Prag 1851. 8°.) und die Zusätze von Hanus (1863. 8°.) geben ausführlichen Bericht über den Bestand der Bibliothek, doch ist das Musikfach äusserst schwach vertreten: 2 Gesangbücher von 1514 und 1606, 5 Bände Lassus, theoretische Werke von Buttstedt, Coclaeus, Fink, Mattheson, Mersenne, Monetarius (utriusque musices 1513?), Praetorius und Zarlino, ausserdem eine Handschrift aus dem 11. Jahrh.: Boethius' Musica und der von Ambros erwähnte und vielfach benutzte Tractat von H. de Zeelandia (Ambros, Geschichte II, 405 ff.) ist Alles, was der Katalog aufweist.

REGENSBURG. Vereinigte Dr. Proske- und Dr. Mettenleiter'sche **Musikbibliothek.** Privateigenthum des bischöflichen Stuhles. Bibliothekar Herr Domvikar Georg Jacob. Obgleich die Bibliothek keine öffentliche ist und sich dadurch eigentlich unserem gesteckten Ziele entzieht, so sind uns doch durch die Güte des genannten Herrn Bibliothekars folgende Notizen übermittelt worden, welche einen ungefähren Einblick in den grossen Reichthum derselben gewähren:

Die Musikbibliothek zählt 20,000 Bände (manche Bände umfassen mehrere Werke, die hier nicht mitgezählt sind; dies gilt besonders von den Musikalien des 16. und 17. Jahrh.). An Manuscripten besitzt die Bibl. vom 13. bis 17. Jahrh. circa 800 Nrn. An Druckwerken vom 15. bis 17. Jahrh. c. 1800 Nrn. (theoretische und praktische Werke). Ausser dem 16. Jahrh. ist noch das 18. und 19. Jahrh. besonders stark vertreten. Die kirchliche Musik steht zwar oben an, doch ist auch die weltliche Musik durch die hervorragendsten Werke vertreten. An Seltenheiten sind

Tinctoris „De inventione et usu Musices“, „StellaMusices“ (Drucke von Oeglin) und zahlreiche MS. jedes Jahrhunderts zu erwähnen.

In Dom. Mettenleiter's Musikgeschichte der Stadt Regensburg (Regensb. 1866, Bössenecker) sind einige geschichtliche Nachrichten über die zahlreichen Regensburger Musik-Bibliotheken der Kirchen und Klöster zu finden, doch über den jetzigen Bestand derselben ist nur wenig mitgetheilt.

SALZBURG. I. Dombibliothek. Aus dem Tagebuche Proske's (Mettenleiter's Geschichte, Regensburg 1866, p. 179) erfahren wir, dass sich dort viel ältere geschriebene Kirchenmusik befindet: Palestrina, Vittoria, dann Megerle, Eberlin, Stephani, Bernardi u. A.

II. Benediktinerabtei zu St. Peter. Eine reiche Sammlung neuerer Kirchenmusik, besonders von Mich. Haydn. Ferner befindet sich daselbst ein altes Klavierinstrument mit der Jahreszahl 1591, welches eine Hammermechanik haben soll. Die Sache bedarf noch der Untersuchung.

III. Salzburger Museum. Dasselbe besitzt eine trefflich erhaltene Sammlung von Klavierinstrumenten.

SCHWERIN-MECKLENBURG. Privatbibliothek des Grossherzogs, im grossherzogl. Schlosse. Bibliothekar Herr Musikdirektor Otto Kade. Die Bibliothek ist noch nicht vollständig katalogisirt und daher eine Uebersicht nicht möglich. Am meisten ist die geistliche Vokalmusik und Instrumentalmusik des 18. Jahrh. vertreten, sowohl in geschriebenen als gedruckten Exemplaren.

SONDERSHAUSEN. Bibliothek der Schlosskirche. Die Aufsicht über dieselbe führt zur Zeit Musikdirektor H. Frankenberger. Die Bibliothek enthält fast nur Musikalien, und zwar: 587 Manuscripte und ein in Kupfer gestochenes Werk (Giovanni Schenk, Scherzi Musicali per la Viola da Gamba con Basso continuo ad lib. Opera sesta). Die Musikalien gehören fast ausschliesslich der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts an und bestehen aus Kirchen-Kantaten (vorwiegend), weltlichen Gelegenheitsmusiken und italienischen Arien und Kantaten.

STOLBERG am Harze. Die gräflich Stolbergische **Bibliothek.** Bibliothekar Herr Dr. Geisheim. Das Bibliotheksgebäude wird umgebaut und sind die Bücher daher vorläufig unzugänglich. Was die Bibliothek an Musikalien besitzt, ist mir unbekannt; eine Reihe gedruckte Leichensermone auf alte Musiker sind im 3. Jahrg. der Monatshefte p. 24 abgedruckt und ist dort im Vorworte (von Dr. Spitta) Einiges über die Bibliothek mitgetheilt.

STRALSUND. Rathsbibliothek. Ein gedruckter Katalog der Bibliothek (Stralsund 1829 und Fortsetzung 1862 in 4°.) erwähnt an musikalischen Werken nur eine Anzahl Gesangbücher aus dem 18. und 19. Jahrh., ferner Jo. Bona's: De divina psalmodia, 1677 und die Bach'schen Werke in der Ausgabe der Bachgesellschaft.

STUTTGART. Königl. öffentliche Bibliothek. Bibliothekar Herr Direktor Dr. von Staelin. Die musikalischen Werke stehen unter:

Schöne Künste, Theologie und Literargeschichte. Auf alle anderen Fragen über den Bestand von Musikwerken erhielten wir nur die wenig tröstliche Antwort: „ist kaum anzugeben". Am meisten scheint das hymnologische Fach vertreten zu sein und sind als seltene Werke das Enchiridion, Erfurt 1527 und La forme des prières et chantz ecclesiastiques, 1542 (mit Melodien) zu nennen. Ebenso sind eine Anzahl handschriftlicher Partituren von Opern aus dem 17. und 18. Jahrh. vorhanden und eine Reihe geschriebner Chorbücher von hohem Alter.

TORGAU. Kantorei-Bibliothek, gegründet 1864. Bibliothekar Herr Dr. Otto Taubert. Die Bibliothek besteht aus 210 Werken Kirchenmusik aus dem vorigen und besonders aus dem jetigen Jahrh. Ausserdem sind noch 2 Bände von dem obengenannten Bibliothekare gesammelte Urkunden zur Musikgeschichte Torgau's zu nennen, welche aus dem hiesigen Ephoral-Archive entnommen sind. Vergleiche auch das Gymnasial-Osterprogramm von 1870: Der Gymnasial-Singechor zu Torgau von Dr. Otto Taubert.

TÜBINGEN. Königl. Universitäts-Bibliothek. Bibliothekar Herr Prof. Dr. R. Roth. Die musikalische Abtheilung (unter D. c.) besteht aus circa 140 Foliobänden, 80 in 4⁰. und 150 in 8⁰. und enthält nur neuere Werke.

ULM. Stadtbibliothek. Bibliothekar Herr Prof. Veesenmeier. Behörde: der Stiftungsrath. Die musikalischen Werke bilden zwar keine besondere Abtheilung, doch befinden sie sich in guter Ordnung und sind etwa 40 Nrn. in 142 Bänden weltliche und geistliche Gesangsmusik in gedruckten Stimmbüchern aus dem 16. und, besonders aus dem Anfange des 17. Jahrh. (1544—1626) vorhanden. Ausserdem befinden sich noch drei Manuscripte daselbst. Näheres unbekannt, und verdanken wir diese Nachricht Herrn Prof. Dr. Jul. Faisst.

WEHLAU. v. Winterfeld erwähnt in seinem evangel. Kirchengesange (Bd. II, xviii) einer musikalischen Bibliothek in Wehlau. Dieselbe ist seit einigen Jahren nach Königsberg i. Pr. gebracht worden und mit der kgl. und Universitäts-Bibliothek vereinigt.

WEIMAR. Grossherzogliche Bibliothek. Oberbibliothekar Herr D. Schöll. Die musikalischen Werke sind nur theilweis gesondert aufgestellt (etwa 110 Nrn.). Im Ganzen besitzt die Bibliothek an Musikwerken circa 700 Druckwerke und 58 Manuscripte. Am meisten ist das 19. Jahrh. vertreten, doch sind auch Werke aus dem 16., 17. und 18. Jahrh. vorhanden. Am meisten findet sich Kammermusik vor. Ein mir vorliegender Katalog der Werke aus dem 16. Jahrh. enthält mehrere seltene Drucke, wie:

Joh. Walther's Lob und preis der lieblichen Kunst Musica. Wittenbg. 1534.
Wittenbergisches Gesangbuch, 1524 (ob das mehrstimmige, weiss ich nicht).
Ein schön evangelisch Lied, 1524.
Ambraser Liederbüchlein, 1582.
Ein Lied für die Landsknecht, 1546.

Ausserdem Werke von Dresler, Aleotti, Herm. Fink, Gherardini, Lindner, Lechner, Lassus, Pellio, Praetorius, Hasler, Schramm, Victorinus und Wert.

Von Handschriften sind zu erwähnen: Jos. Haydn's La vera Costanzo, Mozart's Concert in B. für Pianoforte und von Leopold Schefer: Ouverture zur Tragödie Sophokles.

WERNIGERODE im Harze. Die gräflich Stolberg-Wernigeroder **Bibliothek.** Bibliothekar Herr Dr. Jacobs. Ueber die Geschichte der Bibliothek und deren Besitz siehe „die gräfl. Stolbergische Bibliothek zu Wernigerode von Prof. Dr. E. Förstemann" (Nordhausen 1866), ferner einen Artikel in der Allgem. musik. Ztg. Leipz. 1868 p. 247 vom Verfasser dieses Verzeichnisses. In Letzterem ist besonders auf die musikalischen Werke der Bibliothek Rücksicht genommen und ein Verzeichniss der wichtigsten Werke beigegeben. Hier sei nur erwähnt, dass die musikalische Literatur schwach vertreten ist, die hymnologische dagegen an Reichhaltigkeit mit den grössten Bibliotheken Deutschlands wetteifert.

WIEN. I. Königl. Kaiserl. Hofbibliothek. Kustos der musikalischen Abtheilung Herr Dr. J. Pachler. Ein vollständiges Bild der musikalischen Abtheilung zu geben ist vorläufig nicht möglich, doch finden sich hie und da in gedruckten Werken grössere und kleinere Verzeichnisse über die dortigen Werke, die uns schon einen ungefähren Einblick in die Mannichfaltigkeit und Reichhaltigkeit der Bibliothek gewähren. Die älteste Quelle ist ein Aufsatz: „Wien's musikalische Kunst-Schätze", in der Allgem. musik. Ztg. Leipz. 1826, Bd. 28, p. 497 ff., von Kandler. Derselbe unterzieht hier die Codices des XVI. Jahrh., welche geistliche Gesänge enthalten, einer genauen Beschreibung, nebst Auszügen. Ferner: Ign. Fr. Edlen von Mosel's Geschichte der k. k. Hofbibliothek zu Wien (Wien 1835, Beck), enthält p. 345-355 ein kurzes Verzeichniss der wichtigsten Musik-Werke der Bibliothek.

Die theoretischen Werke der Bibliothek sind in Becker's Nachtrag zur musikalischen Literatur (Leipzig 1839) verzeichnet, während die ältesten Musikdrucke (bis etwa zum Jahre 1545) in Anton Schmid's Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone (Wien 1845) zu finden sind. Die jüngste Quelle sind die Verzeichnisse in der Dehn'schen Cäcilia vom Jahre 1842 (21. Bd.) bis 1848 unter der Aufschrift: „Beiträge zur Literatur und Geschichte der Tonkunst" von Ant. Schmid. Noch sind die Beschreibungen der Ambraser Sammlung zu erwähnen: 1) von Alois Primisser, Wien 1819, p. 256 und 2) von Sacken, Wien 1855, 2. Bd., p. 201, in denen mehrere interessante alte Sammelwerke geistlicher Musik und andere wichtige Handschriften verzeichnet sind. In dem zuletzt genannten Werke p. 143, 2. Bd., sind auch eine Reihe alter Musikinstrumente beschrieben, welche sich jetzt in Wien befinden. Ferner ist über Münzsammlungen der Aufsatz von Dr. L. v. Köchel: Die Pflege der Musik am österreichischen Hofe vom Schlusse des XV. bis zur Mitte des XVIII. Jahrh. in den Blättern für Landeskunde von Nieder-Oesterreich (2. Jahrg. 1866, Nr. 1) nachzuschlagen. Allgemeine Nachrichten

über Wien's musikalische Kunstinstitute findet man in Hanslik's Geschichte des Concertwesens in Wien (Wien 1869).

II. Bibliothek und Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates in Wien. Bibliothekar und Archivar Herr C. F. Pohl. Im Jahre 1871 erschien eine Denkschrift von dem genannten Bibliothekare (Wien bei W. Braumüller, in 8°.) über die Gesellschaft und ist dort p. 108 ff. eine gedrängte Uebersicht der musikalischen Bibliothek zu finden. Die Bibliothek zählt gegen 3000 Bände; das Archiv über 25000 Nrn. praktische Werke. An Handschriften besitzt die Bibliothek 10- bis 11000 Nrn., darunter circa 500 Autographe. Druckwerke sind etwa 15000 vorhanden. Alle Musikepochen sind verhältnissmässig gleich stark vertreten. Im Archive ist an praktischen Werken das Oratorium, die Gesangs- und Klaviermusik vorwiegend. Von Seltenheiten sind zu nennen: Materialien zu einer Geschichte der Orgel von Marpurg (Autograph). — Scuola di Canto in versi etc. von Salieri (Autograph). — J. G. Walther's Musik. Lexicon mit handschriftlichen Zusätzen vom Autor.

III. Tonkünstler-Societät „Haydn". Lokal im Schottenhof. Der Vorrath an Musikalien muss nicht bedeutend sein, da in der 1871 erschienenen Denkschrift von C. F. Pohl (Wien, Carl Gerold's Sohn, 8°.) derselben nur auf Seite 15 ganz nebenbei gedacht wird.

IV. Bibliothek der k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien. Ein gedruckter Katalog (Wien 1865, 8°.) weist auch nicht ein einziges musikliterarisches Buch auf.

WINDSHEIM. Stadtbibliothek. Bibliothekar Herr Pfarrer Höchstetter. Die Bibliothek besitzt nur einige wenige die Musik betreffende Werke und lassen sich dieselben in Kürze verzeichnen:

Ein handschriftl. Missale aus früher Zeit, mit grosser Sorgfalt ausgestattet.

Enchiridion Antiphonus responsoria et hymnos etc. in usum scolae Culmbachianae edit. 1583.

Calvisius, Harmonia cantionum ecclesiasticarum etc. Kirchengesänge und geistl. Lieder. Leipzig 1598.

Der Lutherisch Lobwasser. D. i.: Der gantz Psalter Davids etc. durch M. Joh. Wüstenholtzen. Rotenburg 1621.

Geistliche Lieder und Psalmen durch Joh. Leisentritt. 1573.

Katholisches Gesangbuch. 1649.

Ausserdem lassen wir noch einige Nachrichten aus der Windsheimer Chronik hier folgen, welche uns Herr Höchstetter mittheilte:

Am 18. September 1591 hat man in Windsheim bei den Leichenbegängnissen wieder angefangen zu singen.

Von Ostern 1592 an liess man das Magnificat am Sonntag abgehen, und sang dafür deutsche Psalmen.

A. 1641 war die Stadtmusik völlig ausgegangen; der Magistrat nahm 3 Musiker aus Thüringen an, welche anstatt mit Trompeten mit Zinken und Posaunen bliesen.

Vom 2. April 1656 an sangen die Alumnen täglich nach der Mittagsschule vor den Häusern der Bürger deutsche Lieder; die lateinischen Responsorien wurden abgeschafft.

A. 1704. Bei Rath wird bestimmt, dass das wöchentliche Singen vor den Thüren, bisher von 2 Schülern verrichtet, künftig von sämmtlichen Schülern beworkstelligt werden soll.

WITTENBERG. Universitäts-Bibliothek. Alle Anfragen waren bisher vergeblich und doch muss manches interessante Werk dort liegen.

WOLFFENBÜTTEL. Herzogliche Bibliothek (und Bibliotheca Augusta). Bibliothekar Herr Prof. Dr. O. von Heinemann. Die Mittheilungen, welche uns offiziell übersandt wurden, sind so kurz abgefasst, dass sich daraus auf den Bestand der Bibliothek fast gar Nichts ersehen lässt. Wir theilen daraus Folgendes mit:

Die gedruckten Musikalien der alten Augustaischen Bibliothek sind ungetrennt geblieben, während die seit 1666 erworbenen Werke anderen Abtheilungen beigeordnet sind. Die erstere Abtheilung zählt 440 Bände, die übrigen sind nicht anzugeben. Die zahlreichen Manuscripte sind den verschiedenen Manuscripten-Abtheilungen zugetheilt und ist ihre Anzahl nicht anzugeben. Die älteren gedruckten Musikalien beginnen etwa mit 1600 (vor 1550 ist kein derartiges Werk vorhanden). Die geistliche Musik, Missale etc. sind am stärksten vertreten.

Diesem kann ich hinzufügen, dass die hymnologische Abtheilung allein schon 492 Werke aus dem 16. bis 19. Jahrh. besitzt. Das 17. Jahrh. ist am stärksten vertreten und zählt 187 Bände. Luther'sche Ausgaben sind vorhanden:

Te Deum laudamus, zu deutsch Lobgesang Zachariä. Erffordt 1525.

Geistliche Lieder und Psalmen. Magdeburg s. a. und Magdeburg 1534.

Auch in der Geschichte der Braunschweig-Wolffenbüttel'schen Kapelle und Oper vom 16. bis zum 18. Jahrh. (bis 1735) von Fr. Chrysander, in den Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft abgedruckt (Leipzig 1863, 1. Band p. 147 ff.), ist manche Notiz über die Bibliothek und deren musikalische Schätze zu finden.

WÜRZBURG. Königl. Universitäts-Bibliothek. Oberbibliothekar Herr Dr. Anton Ruland. Kgl. Bibliothekar Herr Joh. Baptist Stamminger. Die musikalische Abtheilung zählt 65 Folio-, 80 Quart- und 171 Oktav-Nummern in 425 Bänden, die Manuscripte nicht mitgerechnet. Die letzteren bestehen aus Choralbüchern und liturgischen theilweise mit Noten versehenen Werken zumeist aus dem XIV. bis XVI. Jahrh. Hierzu kommen noch neue Abschriften älterer Musikalien. — Die Zahl der älteren Druckwerke ist nicht gross, die meisten Werke sind aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts bis herab auf die neueste Zeit. Am meisten ist das theoretische Fach vertreten und befindet sich darunter z. B. Franchini Gafori Musicae actionis libri IV impressi Brixiae opera Angeli Britannici; anno 1497 in Fol.

Noch ist zu erwähnen, dass sich in anderen Abtheilungen der Bibliothek noch manches Werk die Musik betreffend in sogenannten Sammelbänden befindet. Auch die hymnologische Abtheilung enthält manches Werk mit Musik.

ZITTAU. **Stadtbibliothek.** Bibliothekar Herr Dr. A. Tobias.

Druckwerke: Orl. Lassus (2), Andr. Gabrieli (Ecclesiastic. cant. 4 voc. 1567), Georg Weber (Danck-Opffer, 1652), Andr. Hammerschmidt (6 Werke), Joh. Varnier (Ein hübsch neu Christl. gesangbuch, 1539), Greg. Turinus (Cantiones 4 voc. 1589), 5 Exemplare verschiedene Ausgaben (16. Jahrh.) des böhmischen Brüdergesangbuchs.

Handschriften: 8 starke Bände in folio, enthaltend die Stimmen zu den in Zittau bis ins 18. Jahrh. gesungenen lateinischen Gesängen, Responsorien, Antiphonen etc., mit einem vollständigen Index.

10 Bde. geschriebene Musikalien (2 Diskant, 2 Alt, 2 Ten., 2 Bass, 1 Continuus, 1 Partitur), enthaltend geistliche Gesänge, die in Zittau bis ins 18. Jahrh. aufgeführt wurden.

Choralbuch von Joh. Wilh. Eckersberg, d. 1. Junij 1769. quer 4°. 234 pp.

Böhmisches Brüder Gesangbuch, mit Noten (16. Jahrh.), 165 Bll.

Als besondere Seltenheit werden 7 katholische Messbücher aus der Zittauer Johanniskirche erwähnt, die mit „wunderbar" schönen Malereien aus der böhmisch-italienischen Malerschule des Thomas von Mutina herrühren. Das älteste der Bücher ist von 1435, ein anderes von 1512.

ZWICKAU. **Rathsschulbibliothek** oder **Stadtbibliothek** genannt. Bibliothekar Herr Dr. Herm. Richter, Professor am Gymnasium. Die musikalischen Werke stehen nicht durchweg in einer gesonderten Abtheilung, besonders sind die theoretischen Werke anderen Abtheilungen zugesellt. Ein geschriebener Katalog, von Herrn Musikdir. Otto Kade angefertigt, setzt mich in den Stand, über die seltenen Schätze dieser Bibliothek genauen Bericht zu erstatten *). An Vokalmusik des 16. Jahrh. (in Stimmb.) besitzt die Bibliothek 66 Werke, aus dem 17. Jahrh. 36 Werke. Ausserdem 6 Folianten im Manuscripte, welche eine grosse Anzahl geistlicher Gesänge aus dem 16. Jahrh. enthalten. Gesangbücher mit Noten: 33 Bücher, darunter grosse Seltenheiten; theoretische Werke: 33 Nrn.

Als besonders werthvolle Werke, welche nicht in dem gedruckten Verzeichnisse stehen (siehe Anmerkung), führe ich namentlich an:

Gafur, 1497, Quercu, 1513, Burchardt, 1514, Rosswick (s. a.), Wilfflingseder, 1574, Reinspeck, 1596, Raselius (Hexachordum, 1588), Hugo von Reutlingen, 1488.

Gesangbuch, Zwickau 1535, Dr. Mich. Weinmar's Betbuchlein 1535, Gesangbuch, Leipz. 1537, Burc. Waldis Psalter 1535, Luther's deutsche Messe s. a. in 4°. und Wittenb. 1524, Luther's Magnificat, Luther's kleiner Katechismus 1549.

*) In der Allgemeinen musik. Ztg. von 1843, Nr. 39, befindet sich ein Verzeichniss eines Theiles der musikalischen Werke.

Lautenbücher des XVI. Jahrhunderts.

Hans Gerle.

Musica vnd Tabulatur, auff die In- | strumẽt der kleinen vnd großen Gey- | gen, auch Lautten, Welcher massen die mit grundt vnd art jrer | composition, aus dem gesang in die Tabulatur zu ordnen vnd | zu setzen ist, sambt verborgner Application vnnd kunst, darin | ein ytlicher liebhaber vnd anfenger berürter Instrument so | darzu naigung dregt an ein sunderlichen Meyster men- | surlich durch Tegliche vbung leychtlich kumen kan, Von newen | Corrigirt vnd durch auß gebessert, Durch Hansen Gerle | Lautten macher zu Nürnberg. Im | M. D. XXXvj. Jar. | Gemeret mit 9. Teutscher vnd 36. Welscher auch Frantzösischer Liedern, Vnnd 2. Mudeten, | wie das Regisier anzeygt. | Mit Rhō. Kayser. May. Auffs New in fünff Jaren nit nach zu drucken. | Bey straff fünfzehen Marck lötdigs Golds. |

In quer 4^0^., ohne Paginirung, Bogen: A—c4.

Rückseite des Titels das Register. Bogen A2—C2 ist ganz gleich der ersten Ausgabe; dann folgt C2 Rückseite:

Ich schwing mein Horn (4stimmig wie alle folgenden).
Viurai etc.
Hors de plaisir.
Licite.
O Herr ich rueff dein namen an.
Sur tous regres.
Dont Vienzela.
Lheur et malheur.
Ce fut amour.
Si par sofrir.
Jay faict pour vous.
Amissofre.
Damour me plains.
Ich habs gewagt (F 3 verte).
Elsslein liebes elselein.
Ich het mir ein Endlein für genommen.
G 1 verte. Der ander Tail diss Buchs (16 Seit. Text).
Es flug ein kleynes walt vogelein (I 1).
Mag ich hertzlieb erwerben dich (diese Angabe fehlt über dem Tonsatze). Text bis K 4.
Es ligt ein Hauss im Oberlandt (L 1).
Artlich vnd schön. (Text bis M 3.)
Ich klag den tag (2stimmig wie die folgenden).
Pacientia.
Nach Willen dein.
Trostlicher lieb.
Der heilig herr S. Matheis schleust vns auf dy thür (3stimm. wie die folgenden).
Willig vnd Trew.
Gesell wiss vrlawb.
Es sout ein meskin holen win.
Ich habs gewagt.
Ich schwing mein horn.
Jay le desyr content. (O 1 verte.)
O felici.
Le dur trauil.
Ce nest a vous.
Lass me fault.
Hors de Plaisir.
Ce me semblent.
Vne sans plus.
Il est cellui.
Sans Ceser ye lamente.
Celle qui fut.
Venons au poinct.
Plus nay espoir.
Venus par tout.
Je nele croy.
Priegi qui muoia.
Plus ie la vois.
En reuenant.
Si dieu vouloit pour.
Ha quel tourmont.
Dung amy.
Il nest tresor.
O doulx reueoir.
Qui peche plus luy.
Mon seul espoir.
Si ie vous ayme.

Le vray amy.
Languir me faiz.
Amour est bien.
Le mal que iay.
Vostre beaulte.
Celui qui fust.
Gens qui parlez.
Si mon vouloir.
Super salutem. (X 4.)
Spes salutis.
Tu es enim, secunda pars.
Amour je suis. (Z 2 verte.)
Bean (sic).
Priambel. (a 1 verte.)
Dein freundtlichs gesicht.
Ich klag den tag.
Saltarelo.
Ich weiss mir ein hübsch Paumgertelein.

Bogen a 4 verte bis zum Schlusse.
(c 4 verte) Text.
Am Ende:
Gedruckt zu Nürnberg Bey | Iheronimus Formschneyder. |
[Kgl. Bibl. Berlin.]

Eyn Newes sehr Künstlichs | Lautenbuch, darinen etliche Preambel, vnnd | Welsche Tentz, mit vier stimmen, von den berümbsten | Lutenisten, Francisco Milaneso. Anthoni Rotta. Joan Maria. Rosseto. Simon Gintzler vnd andern mehr gemacht, vnd zu samen getra- | gen, aus welscher ihn teusche Tabulatur versetzt, durch | Hanssen Gerle den Eltern, Burger zu Nüren- | berg vormals nie gesehen, noch im | Truck außgangen. | M. D. LII. |

Titelblatt mit der Einfassung des Lautenbuchs von 1532. In kl. quer 4°. Bogen A—X 3.

Bogen A 2: Dem Ersamen, vnd achbaren, Frantzen Lederer, Burger zu | Nürenberg etc. gez. vom Herausgeber: Nürenberg den 14. Octobris Anno 1551. (5 Seiten.) Folgt 4 Seiten Text: „vnterricht von etlichen griffen" und das Register über 31 „Preambel" und 38 „welsche Tentz", von:

Joan Maria,	14 Nrn.	Anthoni Rotta,	20 Nrn.	Marx von Aquila,	3 Nrn.
Rosseto,	11 „	Franzisco Milaneso,	4 „	Albrecht von Mantua,	2 „
Simon Gintzler,	4 „	Peter paul de Milano,	9 „	Hans Jac. de Milano,	2 „

Letztes Blatt: Gedruckt zu Nürenberg bey | Jeronimus Formschneyder. |
[Kgl. Bibl. Berlin.]

NB. Die Notirung ist wie bei Hans Newsidler (siehe III. Jahrg. S. 154).

Zwei deutsche Lehrbücher der musikalischen Theorie.

Uss Glareani Musick ein vsszug mit verwil- | ligung vnd hilff Glareani, allen Christenlichen kilchen alt vnd | Götlich gsang ze lernen, ouch zu verstan gantz nutzlich vnd | denen zu hilff, so der Mathematick vnd villicht | der Latinischen sprach nitt gantz | vnderricht. | (Folgt die Guidonische Hand.) | Gedruck zu Basel. | (Am Ende:) Gedruckt zu Basel durch Heinrich Pe- | tri im Mertzen Anno | M. D. LVII. | [Kgl. Bibl. Berlin und München.] Sehr kl. 8°. 3 Bll. Vorrede, gezeichnet Friburg im Brisgöw 1557, paginirt von I—CXL. Ohne

Nennung des Uebersetzers. Fétis nennt zwar Wonnegger, scheint dies Werkchen aber mit der lateinischen Bearbeitung von Wonnegger „Musicae Epitome ex Glareani dodechacorde" zu verwechseln, da er im Artikel Wonnegger (und noch einmal unter Vuonnegger) die obige deutsche Uebersetzung gar nicht erwähnt.

Ich nahm dieselbe mit grosser Erwartung in die Hand und legte sie ebenso enttäuscht wieder hin, da es nur ein ganz karger und trockener Auszug ist, zu dem jeder beliebige Autor seinen Namen hätte hergeben können. Das Einzige, was bemerkenswerth ist, dass auf pag. 109 steht: früher nahm man die Brevis als Takteinheit, jetzt die Semibrevis an, da es leichter zu erlernen ist. Diesen Satz fand ich auch in Sweelinck's Kompositionsregeln (gegen 1600) und glaubte ihn als eine Neuerung anzusehen, doch wie man sieht, sagte man schon 50 Jahre früher auch „jetzt", und fand es für leichter. Noch ein anderes Buch mit einem verführerischen Titel will ich hier zur Warnung nennen:

Musica noua | Qva tam facilis osten- | ditvr canendi scientia. Vt | breuissimo spacio pueri, foeminaeq; artem | eam absq; labore addiscere queant. | Newe vnd zuuor nie erfundene Singekunst, | Dadurch Manns- vnd Frawenspersonen | alle Gesänge leichtlich singen lernen können, in sonderbare | kurtze Ordnung vnd gewisse Form zusammen getragen, | Durch | **Heinricum Orgosinum**, Marchiacum | 16 — Wappen — 03. ‖ Gedruckt zu Leipzig mit Priuilegien. | (Am Ende:) Gedruckt zu Leipzig bey Michael | Lantzenberger. | In verlegung Henning Grossen. | Anno | M. D. CIII. | [Kgl. Bibl. Berlin, Bibl. Frau Dr. Lindner in Berlin.] Miniatur 8°. Bogen A—E. Text lateinisch und deutsch mit vielen mehrstimmigen Beispielen.

Die neue Singekunst besteht nur in der Lehre der theoretischen Elementarkenntnisse und von der Kunst des Singens selbst ist nichts zu finden. Doch etwas nimmt man daraus doch mit, dass man nämlich damals den siebenten Ton der Scala mit „si" benannte, Orgosinus schreibt nämlich: Vt re mi fa sol la si. Swertius sagt zwar, dass dies eine Neuerung Hubert Waelraut's ist, doch fehlt uns darüber noch der Nachweis. Orgosinus soll damit nicht etwa als der Erfinder bezeichnet sein. Auch Calvisius in seiner Exercitatio musicae tertia (Lips. 1611) handelt in der 5. Frage weitläufig darüber.

---

* Es wird gesucht: Cäcilia. Organ für katholische Kirchenmusik, herausgeg. von H. Oberhoffer. Luxemburg 1866. D. Redakt.

* Fehlerverbesserung: Lies Beiblatt p. 23 letzte Zeile statt dort „doch".

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25.
Druck von Otto Hendel in Halle.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

IV. Jahrgang. 1872.

Preis des Jahrganges 2 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 2 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr.

Kommissionsverlag von T. Trautwein (M. Bahn), Berlin, Leipzigerstr. 107. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 3.

Hassler und Sweelinck.

Die Geistesverwandtschaft zweier Männer zu beobachten, gehört wohl zu dem interessantesten Studium im Fache aller Wissenschaften. Der gelehrte Professor Regis in Breslau besass einen grossen Folianten, in den er durch eine Reihe vieler Jahre alle gleichartigen Aussprüche von Dichtern und Philosophen aller Nationen und aller Jahrhunderte zusammengetragen hatte und welcher das interessanteste Bild lieferte, wie die menschlichen Geister in ihrem Denken und Empfinden selbst durch Jahrtausende getrennt, sich immer wieder begegnen und zu gleichen Aussprüchen, ja selbst zu gleicher Fassung angeregt und geleitet werden. Auch in der musikalischen Kunst ist schon vielfach auf das Wiederkehren musikalischer Ideen aufmerksam gemacht worden und sind es besonders diejenigen Meister gewesen, welche epochemachend auf alle Zeiten wirkten und gleichsam das gesammte Kunstmaterial in sich vereinigten und zu einem neuen herrlichen Ganzen umschufen, die sich sogenannter Plagiate schuldig machten. Man ist theilweis von der Voraussetzung ausgegangen, dass das Entlehnen ein Bewusstes war, wie z. B. Chrysander in seinem Händel es vielfach nachweist und wie es auch in den Werken von Mozart und Beethoven anzutreffen ist. Eingänglicher hat das Thema Wilhelm Tappert in seinen musikalischen Studien, in den ersten Abschnitten „Wandernde Melodien“ und „Ein Umbildungs-Prozess“ und auch in Aufsätzen in der Beilage des Echo behandelt. Tappert geht von der gewiss richtigeren Auffassung aus, dass die gleichen Gedanken nicht auf einem bewussten Entlehnen beruhen, sondern auf geistiger Verwandtschaft, gleichem Empfinden und haupt-

sächlich auf sogenannten Urtonfolgen, wenn man sich dieses Ausdrucks bedienen darf.

Joh.-Peter Sweelinck (1561 geboren) und Johann Leo Hassler (1564 geboren) genossen beide ihre musikalische Ausbildung in Italien, wahrscheinlich bei Zarlino oder Gabrieli, und setzten in den neunziger Jahren die Welt durch ihre musikalischen Werke in Staunen. Der Erstere war uns bisher fast ganz unbekannt geblieben, während die Werke des Anderen wenigstens theilweis wieder ans Tageslicht gezogen und wir nicht aufhören können seine Meisterschaft im einfachen vierstimmigen Satze zu bewundern. Als ich die Sweelinck'schen Psalmenbearbeitungen der französischen Melodien kennen lernte, war ich erstaunt über die gleichartige Auffassung und Bearbeitung zwischen den von Hassler's Psalmen-Bearbeitungen von 1607 und den von Sweelinck von 1612—1621. Es lag sehr nahe, diese Verwandtschaft auf ein direktes Nachahmen Sweelinck's zurückzuführen, und obgleich Sweelinck einen weit freieren und lebendigeren Vortrag hat als Hassler, doch immer dem Letzteren die geistige Beeinflussung zuzusprechen. Nachdem ich nun jetzt Hassler's Cantiones in der zweiten vermehrten Ausgabe von 1597 kennen gelernt habe und von Sweelinck die Orgelstücke und andere Gelegenheitskompositionen, tritt die geistige Verwandtschaft der beiden Männer immer mehr in's helle Licht, die aber nicht auf einem Nachahmungstriebe beruht, sondern ihren Ursprung lediglich in einer gleichen Empfindungsweise und gleichen geistigen Richtung haben muss.

Ich führe hier einige Beispiele an, in denen sich beide Männer auf gleichen Ideen begegnen und doch der Zusammenhang des ganzen Satzes auf eine Entlehnung nicht schliessen lässt:

Hassler, 1597 Nr. 13 (Quia vidisti):



Orgelstück von Sweelinck (Neue Ausgabe bei Simrock in Berlin Nr. 1, p. 4):

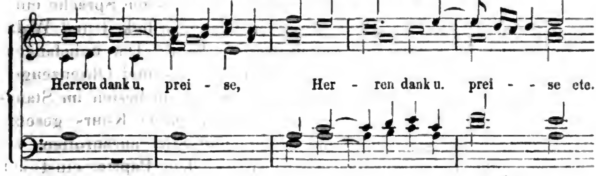




oder Hassler, 1597 Nr. 8. (Tu es Petrus)



Sweelinck, Psalm 146 zu 6 Stimmen (deutsche Ausgabe von 1616):



Schon Hassler ging über Palestrina und Lassus hinaus und eröffnete der Kunst eine freiere Bahn. Sweelinck that dies noch in erhöhtem Maase; er liess sich aber als Orgelspieler oft verleiten, das Instrumentale auf den Gesang zu übertragen, und gab dadurch der Gesangskunst eine Wendung, die ihr zeitweise nicht zum Ruhme gereichte, aber in anderer Weise die Kunst auf Wege leitete, die uns zur höchsten Stufe der Instrumentalmusik führte.

Rob. Eitner.

Zwei archivarische Schriftstücke aus dem 16. Jahrhunderte.

Bei meinen früheren langjährigen Forschungen in dem königl. sächs. geheimen Staatsarchive in Dresden fielen mir unter andern zwei Berichte in die Hände, welche merkwürdiger Weise die Musikzustände einer Stadt schildern, die seit der frühesten Zeit für die Kunstgeschichte von grösster Bedeutung gewesen ist, und gerade zu der Zeit, aus welcher diese Mittheilungen stammen, eine hervorragende Rolle zu spielen bestimmt war. Beide Schriftstücke stehen in keinem weiteren Zusammenhange zu einander, haben auch zwei gänzlich verschiedene Persönlichkeiten zum Verfasser, wie sie sich auch deshalb in zwei ganz verschiedenen Aktenfascikeln vorfanden. Nur die Gleichartigkeit ihres Inhaltes und die überraschende Uebereinstimmung in der Beurtheilung der Musikzustände dieser Stadt bewog mich, sie hier zusammen der Oeffentlichkeit zu übergeben.

Beide Schreiben sind von Rom, der damaligen Weltstadt aus datirt und an den damaligen Kurfürsten August von Sachsen gerichtet. Das erste derselben stammt aus dem Jahre 1562, das zweite vom Jahre 1564. Beide Schriftstücke schildern Musikaufführungen, wie deren häufig in Rom in Folge dieser oder jener festlichen Gelegenheit stattfanden. Die Berichterstatter, welche, wenn sie sich auch im Leben gekannt haben mögen, so doch unabhängig von einander ihre Kunstansichten aussprechen, stimmen darin überein, dass diesen Aufführungen das höchste Lob gebühre; sie selbst sind noch ganz voll und berauscht von den unmittelbar erlebten und empfangenen Kunsteindrücken und spenden denselben in ihrer einfachen, ungeschminkten, von keiner Seite beeinflussten Sprache einen so ungetheilten Beifall, dass an deren Glaubwürdigkeit und Wahrheit keinen Augenblick gezweifelt werden kann. Das unbefangene Lob aus dem Munde dieser gebildeten Augen- und Ohrenzeugen, die eben nicht Sachverständige waren, dürfte am besten im Stande sein, das alte, Gott Lob nun bald gänzlich ausser Kours gesetzte Ammenmährchen vollständig mit Stumpf und Stiel auszurotten, mit welchem der Zelot Kardinal Capranica dem Papste einst auf-

wartete, als er die berühmte Sixtinische Kapelle mit „einem Säcke voll junger Ferkel", — sacculus porcellis plenus — verglich. Eine Erzählung, welcher schwerlich wohl je im Ernste eine geschichtliche Bedeutung beigelegt werden kann! Denn diese so weltberühmte Kunstanstalt, welche seit den ältesten Zeiten die ersten Künstler und Sänger an ihrer Spitze und in ihrer Mitte sah, muss wohl überhaupt über einen jeden derartigen unedlen Spott und Vergleich von vornherein erhaben sein! — Leider sind unsere musikgeschichtlichen Vorträge und Bücher für Damen, die nach Pfeffer und Ingwer emsig suchen, um die Speise schmackhaft zu machen, noch nicht gänzlich von dieser gedankenlosen Witzelei geheilt und befreit! — Doch zur Sache! —

Das erste dieser Schreiben ist einem ausführlichen Berichte entnommen, welcher die zu Ehren des neuen Kaisers Maximilian II. im Jahre 1562 in Rom veranstalteten Festlichkeiten beschreibt. Dass für diese Festlichkeit Glanz und Pomp von Seiten des römischen Stuhles nicht gespart ward, um dieselbe so prachtvoll wie möglich zu machen, liegt auf der Hand. Der nun hier folgende Bericht, welcher von einem der dabei anwesenden geistlichen Kurfürsten abgefasst ist *), kann als der beste Beleg dazu dienen:

„Und ist also solch Ampt (nämlich der Messe) in der deutschen „Kirche gehalten worden, und die Kirche mit goldenen und seidenen „Tüchern umhängt gewest. Der Erzbischoff von Seines (?), ein an„sehnlich Prelat, hat das Amt gesungen, und er vom Geschlecht „der Piccolomini ist, und hoch geacht wirdt zu Rom. Die senger „sein des Cardinals gewest, die hält man für die besten Musik„diener, so man zu Rom hat, welche sich so wohl gehalten, „dass männiglich sehr gelobt und diesmals grossen Preis davon ge„tragen. Sie haben das Veni sancte spiritus und zum Beschluss das „Te Deum laudamus mit solcher guten vnd lieblichen Melodey „gesungen, dass man sie nit genug hören konnte, und das Volck „nit von dannen gewollt. Nach der Mess seint alle gemelte Herren „mit dem Cardinal heimgegangen, ausser des Pabst Bruder und „des von Embs, so zuvor ins Haus kommen, vnd ist ein solch „Volck zugelauffen, dass die Gassen alle voll gewesen, vnd dass „man kaum ins Haus mögen kommen. Die Mahlzeit ist sehr köstlich „vnd ordentlich zugericht gewesen vnd dabei allerlei Musica ge„halten worden, sonderlich haben des Cardinals Senger ein „neuen Gesang: Vivat rex Maximilianus mit solcher Lieblichkeit ge„sungen, dass sich die Zuhörer an der Tafel daran nit genug er„sättigen konnten, und es öfftermalen wieder zu singen begehrt.

*) Das betreffende Aktenstück ist bezeichnet: Geistliche Schreiben an Churfürst August, anno 1550 — 1584.

„Und auf die letzt (nämlich beim Nachtmahl) zu Beschluss aller Sachen „ist einer mit einer **Lyra** kommen, so treffentlich wohl gesungen, „dass männiglich darob verwundert, und damit hat das Fest ein End „gehabt. Rom, den 19. December 1562."

Ueber die in dem vorstehenden Berichte zuerst genannten beiden Kompositionen: Veni sancte spiritus und Te Deum laudamus bin ich nicht im Stande, weitere Mittheilungen zu machen. Der am Schluss des Schreibens angeführte neue Gesang aber ist jedenfalls kein anderer gewesen, als die sechsstimmige Bearbeitung von **Jacobus de Brouck**, welche unter der Ueberschrift: In laudem invictissimi Rom. Imperat. Maximiliani II. in dem fünften Buche des Novi thesauri von Joannellus*) 1568 abgedruckt steht. Der vollständige Text zu dieser Komposition lautet:

Qui rebus claris mensuram nominis imples
  Austriacae stirpis, Maximiliane decus.
Exere consuetum de claro pectore amorem
  Et capias prompta Musica dona manu.
Quae mea musa canens promit modo voce sonora
  O Rex aethereo, carmine digne coli.

In diese Distichen fügt der Tenor als Hauptfaden, der sich durch die ganze Komposition hindurch zieht, sechs Mal hintereinander in gleichweiten Zwischenräumen folgendes frische, sogar etwas derbe Grundthema:



Dieser Cantus firmus ist laut Vorschrift als „Canon ad longum" dem ganzen Stimmengefüge einverwebt. Der Komponist Jacobus de Brouck (Joannellus schreibt ihn einmal Broucke, das anderemal Brouch) ist ein Belgier und lebte um 1579 in Antwerpen. Ausser den fünf im Joannellus aufgenommenen sechsstimmigen Gesängen**) ist nur noch eine Sammlung „Cantiones tum sacrae (quae vulgo Moteta vocantur) tum profanae quinque, sex & octo vocum. Antverpiae 1579, Chr. Plantinus" (kl. quer 4⁰. 6 Stb. Stadtbibl. Danzig)

*) Dass **Joannellus** für die Ueberreichung eines Exemplares dieses ungemein umfangreichen, kostbaren Sammelwerkes von dem Kurfürsten **August** 1569 20 Gl. als Gratifikation erhielt, sei nur beiläufig hier erwähnt. Auch die grossherzogliche Bibliothek in Schwerin besitzt von diesem Werke ein Pracht- und Dedikationsexemplar mit Goldschnitt.

**) Im 2. Bande: Attende mihi Domini (aus 1579).
„ „ „ Memor esto verbi tui.
Im 5. Bande: Ut vigila densi.
„ „ „ Carole qui lato (aus 1579)
und das oben erwähnte „Vivat Maximilianus".

bekannt, in denen sich 47 Nrn. mit lateinischem und französischem Texte und ein deutsches geistliches Lied (Wann ich nur dich habe) befinden.

Das am Schlusse des Berichtes erwähnte Auftreten eines Sängers mit einer Lyra am Ende des Bankets war von Alters her sehr beliebt. Die florentiner Festlichkeiten unter den Medicis, die in genauen Beschreibungen uns aufbewahrt sind, strotzen von diesem besondern Kunstgenusse. Nur die Frage nach den Kompositionen, die diese Solosänger und Instrumentalisten etwa vorgetragen haben könnten, ist zur Zeit noch gar nicht erörtert *).

Weit interessanter noch ist das nun folgende zweite Schreiben, da dasselbe einige Details erwähnt, die wir in der Regel leider meist übergangen finden. Auch dieses Schreiben, welches wir hier sogleich folgen lassen, ward dem Kurfürsten August von Sachsen zugeschickt, und zwar von dem Landgrafen Philipp von Hessen, in dessen Briefen, Zeitungen etc. vom Jahre 1564 es sich vorfand. Es lautet wie folgt:

„Rom, vom 21. Februar 1564.

„Dem Römischen königl. Orator Grafen zur Helffenstein „hat der Cardinal von Trient**) vorgestern ein gar herrlich „Pankhet gehalten. Darbei die Cardinale al Noran, Gonzaga, vnd „Vitelli, auch die Herren Mar. Ant. Colonna, Don Caesar Gonzaga, „und sein Bruder Graf Hannibal von Ems, samt zwölf Herren „ungefehrlich gewest.

„Das Pankhet ist an ihm selbst sehr prächtig und cöstlich gewest, „aber die Musica, so er zu End desselben gehalten, gar wunder- „barlich, und dergleichen nie gehört worden, auch an keinem Orte „ausser Rom möchte zusammenzubringen sein, Denn es seindt bei „funfzig Menschenstimmen gewest, darunter so treffliche Musici, „und bis in die 80 allerley Instrumente, also dass ihrer bis in 130

---

*) Ambros, Geschichte der Musik, Tom. III, Seite 14, Anmerkung 1, verspricht uns in dem folgenden Bande seines Werkes, welcher von der Monodie handeln wird, über ein Druckwerk mit einstimmigen Motetten zu berichten, das 1604 in Venedig erschien.

**) Dieser Kardinal von Trient muss ein sehr musikliebender Prälat gewesen sein, der auf eine gute Kapelle grosses Gewicht gelegt zu haben scheint. Denn auf der Kurfürstenversammlung zu Frankfurt am Main im Jahre 1562 zeichneten sich seine Instrumentisten durch ihre Instrumente so aus, dass ein Jahr darauf noch der Kurfürst August von Sachsen für nothwendig hält, sich um den Verfertiger dieser Sorte „Krumphörner", die besser als die gewöhnlichen seien, von welchen der Kardinal zu Trient auch ein ganz „Futteral" voll habe, bei dem Kurfürsten Albrecht von Baiern ausführlich zu erkundigen. Auf diese Anfrage erhielt der Kurfürst von Sachsen zur Antwort, dass diese Instrumente in Memmingen verfertigt seien, und dass der Meister „auf seine Pfeifen ein gros deutsch F zum Zeichen oder Gemerk habe brennen lassen."

„überall gewest, vnd haben anfangs die Senger allein musiciret, „nachher die Instrumentischen auch allein, und letzlich sie all mit- „einander mit solcher Lieblichkeit, Süssigkeit, Consonanz „und Harmonie, dass einer gemeint, er sey im Paradeiss, man „hat dergleichen wol zusammengestimmbt nie gehört vnd sich men- „niglich verwundert, dass soviel stimmen vnd musici von einem, „so ein gülden Stecken inn der Hand gehabt, dermassen „regiert sollten werden, dass gar kein Dissonanz eingefallen. Es „seind alle Musici in ganz Rom dabei gewest, denen der Car- „dinal nachher ein sonder pankhet gemacht, also dass er den könig- „lichen Gesandten ganz ehrlich gehalten! —

„So schreibt man noch von Rom, wie der trefflichste Bildhauer „und Maler, — so inn 200 Jahren gelebt, — Michel Angelo bona „roti genannt, — nachdem er 97 Jahr alt geworden, am Dienstag „gestorben sei."

(Landgrafen Philippen zu Hessen Briefe an Churfürst August sammt allerlei Copeyen und Zeitungen etc. 1564. Blatt 243.)

Die hier erwähnte unverhältnissmässig grosse Anzahl Sänger und Instrumentisten ist nicht allein überraschend, sondern sogar befremdend, wenngleich nicht ausser Acht gelassen werden darf, dass diese Massenwirkung bei einer Gelegenheit beabsichtigt ward, die eine Entwickelung festlichen Glanzes und weltlicher Pracht wohl gestattete. Allein im Ganzen waren die Alten nicht eben besondere Freunde des Masseneffektes in der Kunst, sondern zogen die kleine, aber kunstgeübte Schaar der Massenbesetzung vor. Fast sämmtliche Kunstanstalten damaliger Zeit mit sehr wenig Ausnahmen waren meist nur auf ein der Zahl nach sehr beschränktes kleines Sängerpersonal berechnet, das freilich um so besser dafür geschult und kunstgebildet sein musste, um die Quantität durch die Qualität ersetzen zu helfen. Selbst ziemlich gut dotirte Anstalten, wie z. B. die kurfürstlich sächsische Kapelle, vermochten selten mehr als höchstens 32 Personen aufzuweisen, und die Münchener Kapelle, welche aus mehr als 90 Personen unter Orlando Lasso bestand, muss als Ausnahme von der Regel betrachtet werden. Die Vorzüge, welche aus einer kleinen schwachen Besetzung von begabten und gebildeten Künstlern von Fach dem Vortrage wie der Komposition selbst erwuchsen, liegen zu sehr auf der Hand, als dass sie von den Alten, welche auf dem Gebiete der Vokalmusik die reichsten Erfahrungen seit Jahrhunderten gesammelt hatten, unbeachtet hätten gelassen werden sollen. Auch lassen sie sich an der älteren klassischen Komposition deutlich und unverkennbar nachweisen und wiedererkennen. Unsere moderne, grösstentheils auf Massenwirkung berechnete, sogenannte grosse Komposition steht daher im direkten Widerspruche mit dem älteren klassischen Tonsatze, und hat der früheren Bieg-

samkeit und Geschmeidigkeit in der Führung der Stimme, welche dennoch das elastische Wiegen des metrischen Accentes im Stimmenfluss deutlich wahrnehmen liess, nur den widerlichen Stoss der Massen, den wuchtigen Hammerschlag der taktischen Gliederung, die Schwere des rythmischen Schusses als wesentlich charakteristische Merkmale entgegenzusetzen. Diese Nachtheile sind allerdings Folge von dem Umstande, dass wir gewöhnt sind, selbst unter den günstigsten Verhältnissen gerade den wichtigeren, den vokalen Theil nur Dilettanten zu übertragen, welche fast ohne Ausnahme jede höhere Anforderung in der Kunst schuldig bleiben, während der leichtere, der instrumentale Theil meist von Fachkünstlern ausgeführt wird. Um so wirkungsvoller muss aber die hier erwähnte Vereinigung von so viel Ausführenden gewesen sein, die von einer derartigen ungleichen Besetzung nichts wusste, und selbst bei ausserordentlichen Gelegenheiten ausserhalb der Kirche nur Künstler von Fach vereinigte. Wir glauben daher dem Berichterstatter auf sein Wort, wenn er versichert, „ausser Rom so etwas nie gehört zu haben".

Der Bericht spricht ferner noch von dem Leiter und Dirigenten dieser Aufführung als von „einem, der einen güldenen Stecken" gehabt, ohne die Persönlichkeit näher zu bezeichnen oder zu nennen. Irre ich nicht, so kann, wenn man alle Umstände etwas schärfer ins Auge fasst, von keinem Geringeren hier die Rede sein, als von dem berühmten Palestrina selbst, der gerade um diese Zeit in Rom zu höchstem Ansehen gelangte. Denn nur wenige Jahre vorher waren seine weltberühmten Improperien, durch welche er seinen grossen Ruf gründete, am Charfreitage 1560 zum ersten Male aufgeführt worden. Wenngleich nun Palestrina, in dem Jahre des vorliegenden Berichtes 1564 auch nicht unmittelbar der päpstlichen Kapelle angehörte, sondern in Diensten des Kapitels der Basilica von St. Maria Maggiore stand, ~~so galt er doch schon als zukünftiges~~ Oberhaupt derselben, für welche er eben beschäftigt war, die weittragenden Beschlüsse des Tridentiner Konzils, mit deren Lösung man ihn ~~betraut hatte~~, in Ausführung zu bringen und die ewig denk~~würdige Missa Papae~~ Marcelli auszuarbeiten. Letztere wurde nur ~~ein Jahr später 1565~~ zum ersten Male aufgeführt und mit allgemeinem Entzücken aufgenommen. Es kann daher unter diesen Umständen, wo dem päpstlichen Hofe daran lag, die besten Kräfte vorzuführen, wohl schwerlich an einen andern als an unsern Palestrina gedacht werden. Nach der Aeusserung unseres Berichterstatters, „dass alle Musici in ganz Rom dabei" gewesen seien, ist es nicht recht wahrscheinlich, dass gerade die bedeutendste und hervorragendste Persönlichkeit in ganz Rom von dieser Festlichkeit ausgeschlossen und nicht dabei betheiligt gewesen sein sollte! —

zu 1556

Sehr zu beklagen ist bei diesem Berichte ferner der Mangel

näherer Angaben über diejenige Komposition, welche beide, Sänger und Instrumentisten, zusammen ausgeführt haben. Denn aus der vorhandenen Literatur lässt sich schwer errathen, welche Gattung von Vokalsätzen es gewesen sei, die man mit Unterstützung einer so respektablen Instrumentalmasse zu diesem Zwecke vorgetragen habe. Namentlich tritt hierbei die Frage in den Vordergrund, in welchem Verhältnisse dieser Instrumentalchor zum Vokalchore gestanden haben könne, ob nur als Unterstützung der einzelnen Singstimme durch Verdoppelungen im Einklange der Oktave, ob als selbständiger, dem Vokalchor gegenübergestellter unabhängiger Kompositionstheil. Letzteres ist nach den vorhandenen Forschungen schwerlich anzunehmen, da diese Gattung Tonsatz, soweit bis jetzt wenigstens die Untersuchungen reichen, erst ein Ergebniss weit späterer Zeit war. Wir haben uns daher in gegenwärtigem Falle wohl irgend eine weltliche Komposition, vielleicht ein damals so beliebtes Madrigal mit einer reichen Unterstützung von allerhand Saiten- und Blasinstrumenten, als Lauten, allerlei grosse und kleine Geigen, Flöten, Zinken, Kornetten, Klavicembal u. s. w. zu denken.

Otto Kade.

Nochmals die französischen Psalmenmelodien.

Ich hatte nicht im Geringsten die Absicht, vor einem wirklich erlangten Resultate meine weiteren Forschungen über die französischen Psalmen zu veröffentlichen. Doch der Aufsatz des Herrn Prof. C. J. Riggenbach (Monatsh. III, 191) über dasselbe Thema ist eine Aufforderung für mich, der ich nicht widerstehen kann. — Meine heutigen Erklärungen betreffen die dritte Klasse, die nach Aussage erst nach 1562 erschienenen Melodien. Leider ist die Frage damit noch lange nicht erledigt.

Fétis citirt in seiner Biographie unter Jambe-de-Fer eine Ausgabe der 150 Psalmen, Paris, Nicolas du Chemin, 1561. — In 4⁰ oblong. In meiner Chronologie der Psalmen (Monatsh. II, 144—45) sagte ich, dass dies ein Irrthum sein müsse, da das Privilegium vom 26. December 1561 sei. Hier muss ich mich aber sehr grosser Nachlässigkeit anklagen: ich hatte damals mein Exemplar ausgeliehen und hielt, wie überhaupt bis jetzt Jedermann, das von Salignac und Viboult unterzeichnete Privilegium für das Erste. — Nun trägt aber das dem Jambe-de-Fer ausgestellte Privilegium das Datum: „Donné à Sainct-Germain-en-Laye, le 16 Jour de Janvier 1561", und, wie folgende Stelle daraus beweist, ist dasselbe für sämmtliche 150sal Pmen gegeben worden:

„Nostre ami Philibert Jambe-de-Fer, nous a fait exposer que „pour le bien public et recrea- | tion de ceux qui sont amateurs de „la Musique il ferait volontiers imprimer le Psautier entier, | c'est-à-

„dire, les cent cinquante Pseaumes de David avec le Cantique de „Simeon, les dix Comman- | dements de la Loy, les prières avant „et après le repas, le Cantique de Zacharie, l'Oraison Do- | minicale, „le Symbole des Apostres, comme il se chante pour le iour d'huy „en toutes les eglises reformées pour la France, | y ayant adiousté „trois parties et en aucunes quatre. Le tout mis en Rime Françoise „par Cle. Marot et Theodore de Beze." —

Als weiterer Beleg für die Ausgabe vón 1561 mag auch der Titel der Ausgabe von 1564 gelten:

„Les Cent cinquante | Pseaumes de David, | mis en rime fran„çoise | Par Clement Marot, | et Theodore | de Beze. | Et mis en „Musique à quatre et à cinq parties, par Philibert Jambe-de-Fer, | „avec un Sonnet sur la devise du Roy Charles IX. de ce nom: | „Revueus et corrigés par l'Autheur mesme; pour la seconde édition. | „A Lyon, par Philibert Jambe-de-Fer, et Pierre Cussonel | et „Martin la Roche 1564." —

Also eine zweite verbesserte — aber nicht vermehrte — Ausgabe. — Die oben zitirte Stelle aus dem Privilegium beweist aber ohne alle Zweifel, dass schon vor dem 16. Januar 1561 sämmtliche Psalmen ihre Melodien hatten und in den reformirten Kirchen Frankreichs gesungen wurden. Das Privilegium sagt deutlich: „Le Psautier „entier c'est à dire les cent-cinquante Pseaumes, ... comme „il se chante le iourd'hui. . .

Dass Jambe-de-Fer dieselben Melodien wie Goudimel (1565) behandelt hat, davon habe ich mich durch einen Vergleich der beiden Altstimmen überzeugt.

Nun handelt es sich darum, und darauf wollte ich hauptsächlich aufmerksam machen, ein Exemplar der Psalmen Jambe-de-Fer's von 1561 aufzufinden. Jedenfalls muss man den ersten kompleten Psalter früher als 1562 suchen und können uns die von Herrn Prof. Riggenbach erwähnten 16 Pseaumes en forme de motets von 1562 unmöglich die gewünschte Auskunft geben.

Zum Schlusse folgen noch die Titel einiger seltenen Psalmenausgaben:

1) Octante deux Psaumes de David, traduitz en rhythme (sic) françois par Clement Marot et autres, avec plusieurs cantiques nouvellement composés en musicque à quatre parties par M. Clement Janequin; à Paris, de l'Imprimerie d'Adrian Le Roy et Robert Ballard 1559. In 8⁰ obl. 4 vol. (Fétis Biogr.)

2) Premier Livre | contenant soixante Pseau- | mes de David, mis en Musique par Cham- | pion, dit Mithou, Organiste de la cham- | bre du Roi. | — Contratenor — | A Paris. | Chez François Trepeau | . . . . | . . . . | 1561. | Avec Privilège du Roy. (Bibl. G. Becker.)

Psalmen Marot's.

3) Quatre vingt trois Psalmes de David en musique (fort convenable aux Instruments) à quatre, cinq et six parties, tant à voix pareilles qu'autrement, dont la Basse Contre tient le sujet, a fin que ceux qui voudront chanter avec elle à l'unisson ou à l'octave accordent aux autres parties diminuées; plus le cantique de Simeon, les Commandements de Dieu, les prières devant et après le repas, et un canon à quatre ou cinq parties et un autre à huit par Loys Bourgeois. Paris 1561. In 8⁰ obl. —

4) Fétis citirt unter Certon, Bd. II p. 241: „Un recueil de trente et un Psaumes à quatre voix', dont il (Certon) a composé la musique, a paru à Paris, en 1546." — Ces psaumes ont été ensuite arrangés pour le luth et publiés sous ce titre:

Premier livre de Psalmes mis en musique par maître Pierre Certon . . . réduits en tabulature de leut (luth) par maître Guillaume Morlaye, réservé la partie du dessus, qui est notée pour chanter en jouant; Paris, par Michel Fégendat, 1554. In 4⁰ obl."

Dieses Lautenbuch verdient, da die Melodien beibehalten sind, angeführt zu werden.

5) Les cent cinquante Psalmes de David, mis en musique par Pierre Santerre. Poitiers chez Nicolas Lagerois, 1567. In 4⁰ obl.

6) Premier livre des Meslanges des Pseaumes et cantiques à 5 parties par Orl. de Lassus. Munic 1577. In 8⁰. *)

7) Cinquante Pseaumes de David avec la musique à 5 parties par Orl. de Lassus et vingt autres Pseaumes à 5 et 6 parties par divers Musiciens. Heidelberg, 1597, Jerosme Commelin. **)

Lancy. **Georg Becker.**

Lautenbuch von 1558.

Tabulatur- | buch auff die Lauten, von Moteten, | Frantzösischen-Welschen vnd Teütschen Geystlichen vnd | Weltlichen Liedern, sampt etlichen jren Texten, mit Vieren, Fünffen, | vnd Sechs stimmen, dergleichen vor nie im Truck außgangen, zu sondern | hohen Ehren, vnd vndertenigstem wolgefallen, dem Durchleuch- | tigsten Hochgebornen Fürsten vnd Herren, Herren Ott Hein- | richen Pfaltzgrauen bey Rhein, des heyligen Römischen | Reichs Ertzdruchsessen vnd Churfürsten, Hertzogen | in Nidern vnd Obern

---

*) Nach meiner Kenntniss über das Werk, welches auf der kgl. Bibl. in München liegt (Cantus fehlt), ist dies Druckwerk nur zu 3 Stimmen und enthält im 1. Buche den Psalm 122 und im 2. Buche die Psalmen 128 und 132 von Lassus. D. Red.

**) Winterfeld theilt in seinem Werke „Zur Geschichte heiliger Tonkunst" (Leipz. 1852. II, 57) über dasselbe mit, dass sich zwar scheinbar 50 Psalmen-Bearbeitungen von Lassus darin befinden, dieselben aber nur die bekannten deutschen mehrstimmigen Lieder Lassus' mit untergelegten Psalmentexten sind. (Fundorte: Stadtbibl. Breslau; british Museum.) Bis jetzt ist nur eine einzige franz. Psalmen-Bearbeitung von Lassus bekannt, und zwar der Psalm 130 „Du font de ma pensée", 4stimmig, Melodie im Tenore. (Ms. kgl. Bibl. München.) D. Redakt.

Bairn, &c. Durch Seba- | stian Ochsenkhun jrer Churfürstlichen | Gnaden Luttinisten zusamen | ordinirt vnd gelesen. | Hab Gott für augen. | Sebastian Ochsenkun. | Mit Kaiser. Maiest. Freyheit begnad, | nit nachzutrucken. || Gedruckt in der Churfürstlichen Stat Heydelberg | durch Johann Kholen. |

In folio, 4 Bll. auf den Bogen. A—Z4, mit römischen Zahlen gez. Blatt I—LXXXVII. [Kgl. Bibl. Berlin.]

Rückseite des Titelblatts: Holzschnitt, überschrieben: „Mit der Zeyt", und stellt das Portrait und Wappen des Pfalzgrafen bei Rhein Ottheinrichen mit der Jahreszahl 1558 dar.

Bg. A2: „Dem Durchleuchtigsten Hochgebornen Fürsten vnd Herrn, Herrn Otthainrichen" etc. Bg. A4 unterzeichnet von Ochsenkhun „Haidelberg den 26. Julij. Anno etc. Lviij."

Bg. A4 Rückseite:

fol.

1. Josquin. Pater noster.
2. „ „ „ 6 vocum.
3. „ Ave Maria, 2. pars.
5. „ Praeter rerum, 6 voc.
   2. p. Virtus Sancti spiritus.
6. Josquin. Benedicta es coelorum, 6 voc. 2. p. Per illud. 3. p. Nunc mater.
10. Josquin. Stabat mater, 5 voc. 2. p. Eya mater.
12. Josquin. Inviolata integra 5 voc. 2. p. Inviolata. 3. p. O benigna.
15. Adrianus Caen. Jerusalem luge. 2. p. Deduc quasi, 5 voc.
17. Joan. Mouton. Tua est potentia, 5 voc.
18. Verdelot. Si bona suscepimus, 5 voc.
19. Claudin. Date siceram morentibus, 5 voc.
20. Ludovicus Senfl. Vita in ligno, 5 voc.
21. Jobst Vom Brandt. Oppressit reducem, 5 voc.
23. Josquin de Pres. In exitu Israel, 4 voc. cum 2. et 3. part.
27. Josquin. Qui habitat, 4 voc.
30. „ Absolon fili mi, 4. voc.
32. „ Cum Sancto spiritu, 4 voc.
34. Antonius Fevin. Sancta Trinitas, 4 voc.
35. Joann Kilian. Laudate dominum omnes gentes, 4 voc.
36. Joann Mouton. Alleluja confitemini, 4 voc. cum 2. p.
38. Gregorius Peschin. Invocabat autem Samson, 4 voc. cum 2. p.
40. Claudin. Si bona suscepimus, 4 voc.
41. Benedictus. In illo tempore, 4 voc. c. 2 p.

fol.

44. Benedictus. Beati omnes, 4 voc. cum 2. part.
46. Joann Mouton. De profundis, 4 voc. cum 2. p.
48. Gombert. Sancta Maria, 4 voc.
49. Incertus Autor. Dilexi quoniam exaudiet, 4 voc. cum 2. p.
52. Claudin. Aspice domino, 4 voc.
53. Joann Mouton. Impetum inimicorum, 4 voc.
54. Lupus. Nisi dominus, 4 voc. 2. p. Cum dederit dilectis.
   (2 Seiten Register, 1 Seite: „Volgen hernach Teütsche, Geyst- | liche, Weltliche vnd Frantzö- | sische Lieder sampt etlichen | jren Texten. |
58. Ludwig Senfl. Gott alls in allem wesentlich. (3 Strophen.)
58. Heinrich Isaac. Herr Gott, lass dich erbarmen. (3 Str.)
59. Gregor Petschin. Im friede dein, o Herre mein. (2 Str.)
59. Gregor Petschin. Es wöll vns Gott genedig sein. (3 Str.)
00. Wilhelm Braitengrasser. Erhalt vns Herr bey deinem wort.
61. Gregor Petschin. Mein Seel erhebt den Herren mein.
61. Derselbe. O Herr, mit ferr, sey dein genad. (3 Str.)
62. Derselbe. Wol dem die vbertrettung gross. (3 Str.)

fol.

62. Gregor Petschin. Herr das du mich so gestürtzet hast. (5 Str.)
64. Caspar Glanner. All ding auff erd zergencklich ist. (7 Str.)
64. Gregor Petschin. Freud vnd muet hat mich verlassen. (3 Str.)
65. Derselbe. Herr durch Barmhertzigkeyt vnd Gnad. (4 Str.)
66. Caspar Otmair. Glück mit der zeit. (3 Str.)
67. Jobst vom Brand. Mancher wünschet jm grosses gut. (3 Str.)
68. Ludw. Senfl. Jetzt bringt ' anct Martin. (3 Str.)
58. Derselbe. Der Ehelich stand ist billich genant. (3 Str.)
69. Derselbe. Mag ich hertz lieb erwerben dich. (3 Str.)
70. Steffan Zirler. Mein selbs bin ich nit gewaltig mehr.
70. Ludw. Senfl. Freundlicher Held, ich hab erwelt. (2 Str.)
71. Paulus Hoffheimer. Ach lieb mit leyd, wie hast dein bscheydt. (3 Str.)
71. Derselbe. Tröstlicher lieb. (2 Str.)
72. Martin Zilte, Organist. Ich weiss nit, wie es kommen mag. (3 Str.)
72. Heinrich Isaac. Mein freud allein in aller welt. (3 Str.)
73. Ludw. Senfl. Mein selbs bin ich nit gewaltig mehr. (3 Str.)
74. Gregor Petschin. Die aller holdseligst auff erden. (3 Str.)
74. Ludw. Senfl. Ich armes Meydlein klag mich sehr. (3 Str.)
75. Hans Kilian. Sih lieb ich muss dich lassen. (3 Str., ist unterschrieben mit „Dietrich Schwartz von Haszlbach".)
75. Ludw. Senfl. Fraw ich bin euch von hertzen hold. (3 Str.)
76. Derselbe. Die weyber mit den flöhen. (4 Str.)
76. Derselbe. Ein Abt den wöll wir weyhen. (3 Str.)
77. Derselbe. Ich schwing mein horn ins jamerthal. (3 Str.)
77. Derselbe. Was seltzam ist, man ausserlist. (3 Str.)

fol.

78. Ludw. Senfl. Sih Pauren knecht, lass Tröstlein stahn.
Der Ander thail: Das Nessel kraut.
Der dritte thail: Es rewet mich sehr.
78. Steffan Mahu. Ich armes keutzlein kleine. (4 Str.)
79. Gregor Petschin. Dort niden an dem Rheyne. (3 Str.)
79. Thomas Stoltzer. So wünsch ich jr ein gute nacht. (3 Str.)
80. Gregor Petschin. Und wer der Winter noch so kalt. (3 Str.)
80. Steffan Zirler. Bewar mich Herr, vnd sey nit ferr. (3 Str.)

Volgen hernach etliche Wellsche | vnd Frantzösische | Lieder. |

82. Incertus Autor. Non come fisti.
(Von hier ab fehlen die Texte.)
82. Archadelt. Quand jo pens ala martire.
83. Derselbe. Ahime.
84. Crequillon. Petite fleur.
84. Derselbe. Occhi miei Lassi.
85. Incertus Autor. Se purti guardo.
86. Crequillon. Pour ung helas.
86. Derselbe. Vng gay bergiere.
87. Derselbe. Pour ung plaisir.

2 Seiten Register. Folgende Seite: Portrait Ochsenkhun's mit der Ueberschrift: „Seines Alters — Im XXXVIII. Jar. Den VI. Februarij." Darunter ein Wappen und M. D. LVIII.

Letztes Blatt das Buchdruckerwappen mit der Umschrift in Versalien: „Insignia Joannis Carbonis Typographi Electorii Heydelbergensis."

Dem Berliner Exemplare sind noch weisse Blätter angeheftet, von denen ein Theil beschrieben ist. Der Titel dazu lautet: „Folgende Gesang sind auff | das Clauir abgesetzt. | 1562." |

Folgen sechs mit deutscher Orgeltabulatur beschriebene Seiten und zwar:

Susanna von Orlandi.
Cum sancto spiritu.
Bewar mich Herr.
Rex aur. David.

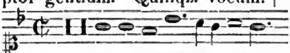
Die übrigen Blätter sind leer. Die Lautentabulatur ist wie die im Hans Newsidler.

Die kgl. Bibliothek zu Berlin besitzt 2 Stb. eines gedruckten Werkes, geistliche Gesänge, im kontrapunktischen Stile geschrieben, deren Autor unbekannt ist. Vielleicht kann Jemand über das Werk Auskunft geben:

DISCAN- | TVS. | Wittenberg. | 1562. | kl. quer 4⁰. Bg. Aa2—Kk4. Vorletztes Blatt, Rückseite trägt die Druckerfirma: Gedruckt zu Wittenberg: | durch Georgen Rhawen | Erben. | 1562. | Arabeske. Letzes Blatt weiss. Das andere Stimmbuch: BASSVS | Arabeske | etc. wie oben | Bg. AA2—LL2. Druckerfirma auf dem letzten Blatte, Vorderseite; Rückseite weiss.

Das Papier ist sehr dünn und schlecht; der Druck sauber. Die Notenköpfe gehen alle mehr in die Breite, wie in die Höhe.

Inhalt (Index fehlt) Nr. I. Ueberschrift: HYMNVS: Veni redemptor gentium. Quinqz. vocum. |



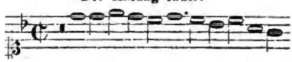
II. Der Hymnus, A Solis ortu. Sex vocum.



Nr.
- III. Textanfang: Gelobet seistu Jhesu Christ. 5 voc.
- IV. Vom Himmel hoch da kom ich her. 4 v.
- V. Mit fried vnd freud ich fahr dahin. 6 v.
- VI. Christ lag in Todesbanden. 5 v.
- VII. Jhesus Christus unser Heiland. 4 v.
- VIII. Kom Gott Gott Schöpfer kom. 6 v.

Nr.
- IX. Kom heiliger Geist Herre Gott. 6 v.
- X. Gott der Vater won uns bey 4 v. u. s. w.
- XX. Es spricht der vnweise Mund. 7 v.
- XXX. Verley vns frieden. 4 v.
- XL. Ein Kindelein so löbelich. 4 v.
- L. Allein zu dir Herr. 4 v.

Die letzte Nr. (LV.): Schaff in mir Gott ein reines hertz, 6 v. ist im Disc. nicht nummerirt. Der Anfang lautet



Ein anderes unbekanntes Werk, nur in 1 Stb. vorliegend, trägt den Titel Bassus. | LATINARVM | CANTIONVM | darunter ein Ritter zu Ross in voller Rüstung mit dem Namen HECTOR auf dem Schilde. Das 1. Buch hat 30 pp. mit 21 Liedern, das 2. Buch, mit gleichem Titel (auch Bassstimme), hat 31 pp. mit 24 Liedern geistlichen und weltlichen Inhalts.

Georg Becker's Musikalienbibliothek in Lancy bei Genf.

Der Besitzer der Bibliothek ersuchte uns, ein kurzes Verzeichniss seiner inkompleten Musikwerke des 16. und 17. Jahrhunderts in diesen Blättern zu veröffentlichen. Wir sind diesem Wunsche um so lieber entgegen gekommen, da die Werke nicht allein zu den seltenen gehören, sondern dies der einfachste Weg ist, durch gegenseitigen Tausch die Werke zu vervollständigen und für die Geschichte der Musik nutzbar zu machen.

Bertani, Lelio. Il I. lib. de Madrig. a 5 voci. Brescia, Pietro Maria Marchetti. 1584. 4⁰. Alto.

Brunetto, J. Urbinat. Motecta 5 voc. Lib. I. Venetiis apud Alex. Vincentium. 1625. 4⁰. C. A. T. V.

Champion, Thomas. Premier Livre contenant 60 Pseaumes de David, mis en musique par . . . dit Mithou, A Paris Chez Franc. Trepeau 1561. kl. quer 8⁰. Contratenor. (die bekannten Psalm-Melod.)

Chancy. Airs de Cour à 4 p. du Sieur . . . A Paris. Par Pierre Ballard. 1635. kl. quer 8⁰. Dessus.

— 2. Livre d'Airs de Cour à 4 p. A Paris Par Rob. Ballard. 1644. kl. qu. 8⁰. Dessus.

Chastelet, N. Les Sileniennes de . . . A II. III Et IV Parties. A Paris. Par P. Ballard etc. 1632. kl. qu. 8⁰. Le Dessus.

Clemsee, Christoforo. Il I. lib. de Madrig. à cinq; voci. Di . . . In Jena. Presso Giov. Weidner. 1613. kl. 4⁰. C. T. B.

Gastoldi, Gio. Giac. da Caravaggio. Balletti a 5 Voci. Con li suoi versi per cantare, sonare e ballare; con una Mascherata de cacciatori à 6 voci & un concerto de Pastori a 8 di ... Norimbg. appr. Paulo Kauffmann. 1606. 4°. Tenor.

Guedron, P. 3. Livre d'airs de cour à 4 et 5 p. Par... A Paris. Par Pierre Ballard. 1618. kl. quer 8°. Dessus.

— 4. Livre etc. 1618. Dessus.

Jambe-de-Fer, Ph. Les 150 Pseaumes de David 4 et 5 p. Lyon 1564. 8°. Altus.

Le Jeune, Claude. Pseaumes en vers mezurez mis en musique a 2, 3, 4, 5, 6, 7 et 8 part. Par... A Paris. Par Pierre Ballard. 1606. quer 4°. Alt. T. B. Contre. V. et VI. vox.

Macé, Denis. Airs à 4 Parties par ... A Paris Par P. Ballard. 1634. kl. qu. 8°. Dessus.

Magri, Floriano de. Canzonette Villanelle et arie a due voci di ... Lib. I In Milano, Per l'Herede di Simon Tini et Fil. Lomazzo 1611. kl. quer 8°. Basso.

Metru, N. II. Livre d'airs à 4 et 5 part. Par... A Paris Par Rob. Ballard. 1646. kl. quer 8°. Dessus.

— III. Livre d'airs à 4 part. Par ... A Paris Par R. Ballard etc. 1661. kl. qu. 8°. Dessus.

Moulinié, Estienne. Troisième Livre d'airs de Cour à quatre parties. Par ... A Paris Par Pierre Ballard etc. 1635. kl. quer 8°. Dessus.

— Quatrième Livre d'airs de Cour à 4 et 5 part. Par ... (wie vorher) 1637. kl. quer 8°. Dessus.

— Airs à 4 part. avec la Basse continuë. Par ... (wie vorher) 1668. kl. quer 8°. Dessus.

Ratti, Bartolom. Ardori amorosi Madrigali e Canzonette a 3 voci di ... etc. In Venetia, Ricciardo Amadino. 1599. In 4°. Tenor.

Richard, François. Airs de Cour à 4 parties de ... A Paris Par Pierre Ballard etc. 1637. kl. quer 8°. Dessus, Bass.

Righi, Giovanni. Il II. libro delle Canzonette a 3 voci di ... da Carpi etc. Novamente con ogni diligenza ristampate & corrette. In Venetia, Appresso Giac. Vincenti. 1607. quer 4°. Canto I. Basso.

Schuyt, Cornelio. Hymeneo, overo Madrigali nuptiali. Et altri amorosi a sei voci Con un echo doppio à dodeci di ... Hollandese, Organista etc. In Leyda nella stampa de' Rafelengi 1611. 4°. Alt. Ten. V. vox.

— Dodeci Padovane et altre tante Gagliarde Composte nelli dodeci modi. Con due Canzone fatte alla Francese per sonare à sei di ... ibid. 1611. 4°. Alt. Tenore. V. vox.

Signac. Airs a 4 part. du Sieur ... A Paris par Pierre Ballard etc. 1622. kl. quer 8°. 40 Bll. Le Dessus.

Sweelincks, Jo. Pet. Vierstimmige Psalmen, Auss dem Ersten, Andern unnd Dritten Theil seiner aussgangenen Frantzösischen Psalmen absonderlich colligiret und mit Lobwasserischen Texten unterleget etc. Gedruckt zu Berlin durch George Rungen, In verlegung Martin Guthen. 1618. 4°. Cant. (4 Bll. defekt), Tenor. Herausgeber Mart. Martinius.

Vecchi, Horatio. Canzonette a 3 voci di ... et di Gemignano Capi Lupi da Modena. In Venetia appr. Angelo Gardano. 1597. 4°. Cant. Bass.

Via, Jacobus a. Teutsche Newe kurtzweilige Tafel Music, von Gesprächen, Dialogen, Quodlibeten und andern, doch erbarn einlauffenden Schnitzen unnd Schnacken etc. mit zwoen, Dreyen und vier Stimmen .. componirt durch ... Opus extra ordinarium. Gedruckt zu Constantz a. Bodensee bey Joh. Genz. 1650. 4°. Tenor.

Zangius, Niclaus. Kürtzweilige Newe Teutsche Weltliche Lieder mit vier Stimmen componirt und in druck verfertigt durch ... Gedruckt zu Cöllen Durch Gerardum Greuenbruch. 1603. 4°. 25 Lieder. III. vox.

Sammelwerke:

Il I. libro delle Justiniane a 3 voci di diversi Eccelentissimi musici. Nov. ristampate. In Venetia appr. l'Herede di Girol. Scotto. MDLXXXVI. kl. 8°. Canto.

Spoglia amorosa Madrigali à cinque voci di diversi eccellentissimi Musici. Nov. posti in luce. In Venetia appr. l'Herede di Girol. Scotto. 1588. 4°. Alto.

Incertus Autor:

Weheklag dess alten Teutschen Michels, Ueber die allomodische Sprachverderber, à 3 voci: Senza violino | Doi Tenori, o Soprani ò Basso. Con Basso continuo. Componirt durch Michael Teutschen-Hold, Musices Cultorem. Gedruckt zu Franckfurt, bey Matth. Kämpffern, In Verlegung Joh. Hüttners. 1648, 4°. Ten. II. 8 pp.

NB. Die Bezeichnung kl. quer 8° ist wohl richtiger mit kl. quer 4° zu ersetzen, da trotz des kleinen Formats (nach allgemeiner Erfahrung) nur 4 Bll. auf den Bogen kommen. D. Red.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25.
Druck von Otto Hendel in Halle.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

IV. Jahrgang. 1872.	Preis des Jahrganges 2 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 2 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr. Kommissionsverlag von T. Trautwein (M. Bahn), Berlin, Leipzigerstr. 107. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 4.

Die Choralkompositionslehre vom 10. bis 13. Jahrhunderte.

Von
P. Utto Kornmüller O. s. B.

Einleitung.

Als im fränkischen Reiche nach den Tagen Pipins der Kirchengesang sich wieder sehr verschlechtert hatte, und Niemand recht Rath wusste, wie dem Uebel abzuhelfen sei, wies Karl d. Gr. nach Rom, indem er sprach: „Wo die Quelle ist, wird das Wasser am reinsten sein.“ Dieser Ausspruch fiel mir ein, als ich mir öfters meine Gedanken über die verschiedenen Ansichten und Lehren in dem, was den Choral sowohl bezüglich des Gesanges als auch der Melodien betrifft, machte. Ich meinte nun auch, in Lehre und Gesang müsse man sich nach dem richten, was Lehre und Uebung zu der Zeit war, da man diese Melodien komponirte; ihre Eigenartigkeit fordert das, und wir können auf sie, die zu einer Zeit geschaffen sind, wo man vom neuen Tonsysteme noch manches Jahrhundert entfernt war, wo man einen mehrstimmigen Gesang noch gar nicht oder nur sehr unvollkommen kannte, gar nichts von dem in späterer Zeit sich emporringenden neueren Tonsysteme anwenden; ja, wir können das alte Tonsystem, auf welchem die sogenannten gregorianischen Choräle beruhen, uns auch nicht selbst als ein rein natürliches kon, struiren.

Um in allem diesen den gründlichsten Aufschluss zu gewinnen müssen wir, da es uns nimmer gegönnt ist, an die erste Quelle zu

gelangen, wenigstens so weit zurückgehen, als die noch erhaltenen Dokumente es erlauben; diese gewähren aber einen ziemlich weit reichenden Einblick in das Schaffen und Ueben der bezeichneten Jahrhunderte im Gesange.

Es erscheint sonderbar, dass man bisher eine solche Untersuchung noch nicht in Angriff genommen hat. Was man zu erforschen trachtete, war allein die alte Tonlehre, das mittelalterliche Tonsystem, weiter nichts, die Komposition der Choräle blieb ausser Betracht. Kein Chorallehrbuch, keine Musikgeschichte sagt hierüber etwas; was hin und wieder vorgebracht wird, ist völlig ungenügend. Es ist, als ob man diese Lücke gar nicht gefühlt habe; es ist, als sei man überzeugt, die musikalische Kunst begänne erst mit der Diaphonie resp. der Mensuralmusik; und doch war die Schöpfung der Choralmelodien auch eine Kunst und wurde keineswegs als eine unbedeutende angesehen. Mag die neuere Melodik einen noch so hohen Werth beanspruchen, die alte Melodik seit Gregor d. Gr. steht ihr in nichts nach.

Die Gründe zu erörtern, warum bis jetzt der alten Melodiebildung so wenig Aufmerksamkeit zugewendet wurde, halte ich hier nicht am Platze.

Seit etlichen Jahren bemühte ich mich, aus den alten Traktaten die betreffenden Regeln zu sammeln und zu einem systematischen Ganzen zu vereinigen, wie ich es in den folgenden Blättern gebe. Klarheit und Ausführlichkeit war mir für die Wahl der Stellen massgebend; einige Wiederholungen konnte ich nicht leicht vermeiden. Um mit aller Sicherheit zu gehen, hielt ich es für gut, den lateinischen Text der Autoren beizubehalten, und nebenan die deutsche Uebersetzung zu geben. Hat auch das Ganze ein mosaikartiges Aussehen erhalten, so ist doch der innere Zusammenhang gewahrt worden; ich konnte anders nicht gut vorwärts kommen, da oft ein früherer Autor das, was ein späterer klarer und ausführlicher darstellt, nur andeutet und umgekehrt. Die Citate sind so genau als möglich. Sämmtliche Traktate, welche als Quelle dienten, finden sich in Gerbert's „Scriptores eccles. de musica" und in deren Fortsetzung von Ed. de Coussemaker, tom. I.; die Verfasser derselben sind: Isidor v. Sevilla (7. Jhdt.), Flaccus Albinus und Aurelianus Reom. (9. Jhdt.), Remigius v. Auxerre (9. Jhdt.), aus dem 10. Jhdt.: Notker v. St. Gallen, Hukbald von Elnon, Regino v. Prüm; aus dem 11. Jhdt.: Oddo v. Clugny, Guido v. Arezzo, Berno v. Reichenau, Hermann d. Lahme; aus d. 12. Jhdt.: Wilhelm v. Hirschau, Theoger v. Metz, Aribo v. Freising, Johannes Cottonius; aus dem 13. Jhdt.: der hlg. Bernhard v. Clairveaux (oder einer seiner Mönche), Engelbert v. Admont, Hieronymus v. Mähren. Weiter als bis zum 13. Jahrhunderte ging ch nicht vorwärts, da mit diesem Jahrhun-

derte die schöpferische Thätigkeit in Melodien, wenigstens für die Kirche, so viel als vorüber war, und die besten Gesänge ihren Ursprung der Zeit vor demselben verdanken. Joh. Cottonius rechtfertigt seine Anweisung zur Komposition von Gesängen also (II, 253) „Nam etsi novae modulationes nunc in Ecclesia non sunt necessariae, possimus tamen in rhythmis, et lugubribus versibus poetarum decantandis ingenia nostra exercere. Quoniam autem modulandi licentiam vicissim et petimus et damus, congruum videtur, ut de cantu componendo praecepta supponamus."

Im I. Theile gebe ich, was die mittelalterlichen Musiker in Bezug auf das Tonsystem festgehalten haben. Es ist das eigentlich nichts Neues und Unbekanntes, aber doch schien es mir gut, hierüber die Alten selbst reden zu lassen gegenüber so manchen Abweichungen, welche bei neueren Chorallehren gang und gäbe sind. Der II. Theil nimmt dann Rücksicht auf die Komposition der Choralmelodien und lässt einen Blick in die eigentliche Kunstwerkstätte der alten Komponisten thun. Mag auch Manches darin noch an Unvollkommenheit leiden, so ist es doch genügend, um zu zeigen, dass die Musik auch vor Beginn der harmonischen Komposition als wahre Kunst betrachtet und geübt wurde, und dass sie überdies nicht nur die Technik, sondern auch die Aesthetik scharf in's Auge fasste. Nach diesem allen bedarf es wohl keines weiteren Beweises, dass die sonderbare Methode, Melodien mittelst Position der Vokale auf Notenlinien, wie sie Guido (II, 19), Aribo (II, 229) und J. Cotton (II, 256) angeben, doch nur zur ersten Schulung der Kompositionsjünger und vielleicht noch als Eselsbrücke für unfähige Köpfe gedient haben kann.

Hiermit übergebe ich diese Arbeit der Oeffentlichkeit, überzeugt, dass es nur dieser Anregung bedarf, um die Aufmerksamkeit auf diese noch so wenig erforschte Periode der musikalischen Thätigkeit zu lenken.

MELOPOIIA MEDII AEVI
(praesertim saeculi duodecimi).

PARS I.

I. De Musica.

Musica est scientia recte modulandi sono cantuque congrua.[1]

Vera scientia in unaquaque facultate est scire ipsius artis principia et radices, a quibus ipsa ars surgit et ex quibus in ipsa, et secundum ipsam artem est infallibilis processus secundum viam et ordinem rationis ad cavendum errorem et sciendum in singulis veritatem.[2] Ideo Musicus est dicendus, qui semper per artem musicam recte incedit.[3]

Intendimus aliqua dicere breviter et in summa, ut musicae artis disciplinam studio appetentes circa qualitatem cantus, an sit urbanus an vulgaris, verus an falsus iudicare, falsum corrigere et novum componere valeant.[4]

Ad musicae initiamenta quemlibet ingredientem, qui aliquam scilicet interim cantilenarum percipere intelligentiam quaerit, qualitatem sive positionem quarumcunque vocum diligenter advertere oportebit.[5]

II. De sonis seu vocibus.

Materies cantilenarum est s o n u s;[6] sed non omnis sonus. Sonus naturalis est a) d i s c r e t u s, qui aliquas in se habet consonantias; hic ad musicam pertinet; b) i n d i s c r e t u s alius est, in quo nulla discerni potest consonantia, ut in risu vel gemitu hominum, latratu canum. Tales indiscretos sonos musica, quae est vocum congrua motio, nequaquam recipit.[7]

Proprie autem v o x est hominum vel irrationabilium animalium, nam in aliis abusive non proprie sonitus vox vocatur.[8] Ea igitur creatura, quae vitali spiritu adspiratur, v o c e m reddit, quae vero pulsu, ictu vel flatu impellitur, sonum. C h o r d a dicitur ex lyra.[9]

Ex innumerabilibus sonis specialiter voces musicae propriae in monochordo constitutae sunt (secundum Boethium) quindecim,[10] per quas totius harmoniae[11] vis rata connexione decurrit, si tamen synemmenon non desit, ab A (proslambanomenos) inchoantes et in g de-

---

Die A n m e r k u n g e n siehe am Schlusse des Aufsatzes.

MELODIK DES MITTELALTERS
(insbesondere des 12. Jahrhunderts).

ERSBER THEIL.

I. Von der Musik.

Die Musik ist die Wissenschaft, für Instrumente und Gesang regelrechte Modulationen zu machen.

Wahre Kenntniss in einer Kunst oder Wissenschaft besitzt nur derjenige, welcher die Grundlagen kennt, worauf sie ruhen und die Wurzeln, aus denen sie sprossen, wodurch er in den Stand gesetzt wird, in gesetzmässiger und der Vernunft entsprechender Weise ohne Irrthum und der Wahrheit getreu im Schaffen voranzugehen. Deshalb verdient nur derjenige den Namen eines Musikers, welcher immer nach den Gesetzen seiner Kunst verfährt.

Ich will nun von der musikalischen Kunst Einiges in Kürze sagen, damit die der Musik Beflissenen über die Beschaffenheit eines Gesanges sich ein Urtheil bilden können, ob er edel oder gemein, richtig oder falsch gesetzt sei, und demnach auch einen falschen zu verbessern oder selbst einen neuen zu setzen vermögen.

Wer nun das Musikstudium beginnen will, um sich die nöthige Einsicht und das gehörige Verständniss der Gesänge zu verschaffen, muss vor allem die Beschaffenheit und die Stellung der Töne fest in's Auge fassen.

II. Von den Tönen.

Materie der Musik ist der Klang, aber nicht jeder. Der natürliche Klang ist zweifach: a) der bestimmte (abgegränzte), welcher etwas Wohlklingendes in sich hat; dieser allein hat für die Musik einen Werth; b) der unbestimmte, in welchem keine Abgränzung und kein Wohllaut gefunden wird, wie z. B. beim Gelächter und Seufzen oder beim Hundegebell. Mit solchen unbestimmten Klängen hat die Musik, welche in klarer Tonbewegung besteht, nichts zu schaffen.

Unter Stimme versteht man im eigentlichen Sinne die Stimme der Menschen oder der unvernünftigen Thiere; denn andere Klänge heissen nur missbräuchlich (uneigentlich) Stimmen. Demjenigen Wesen also, welches athmet, wird Stimme zugeschrieben; von denjenigen Gegenständen hingegen, welche durch Schlagen, Stossen oder Blasen zum Tönen gebracht werden, sagt man, sie geben einen Klang oder Ton. Der Name Chorda, Saite statt Ton, stammt von der Lyra.

Aus den unzähligen Tönen wählte man als die tauglichsten für die Musik 15 (nach Boethius) aus und reihte sie nach dem Monochorde aneinander; innerhalb derselben hält sich jede gute Harmonie (finden sich alle brauchbaren Intervalle), und sie reichen mit Einschluss des Synemmenon oder b, von dem tiefen A bis zum g. Die Neueren fanden jedoch diese Zahl der Töne nicht für jede Melodie hinreichend, indem öfters die Ge-

sinentes. Moderni autem viderunt notas illas ad melodiam quamlibet exprimendam non sufficere, cantumque plagalis proti aliquotiens per literarum paucitatem deficere, et ideo Γ in primo apposuere loco; praeterea b rotundum (synemmenon i. e. adiunctum), quoniam id interdum in cantu videbatur necessarium, addidere, eique nomen b molle propter mollitiem soni atque dulcedinem, indidere; sicque his duabus litteris adiunctis XVII sunt numero. Dominus autem Guido XXI in musica sua ponit notas, ne iam ullus in cantu possit subrepere defectus.

Nominamus autem nunc has 21 voces hoc modo:

graves	finales	acutas	superacutas	excellentes
			a	b♮ c d
Γ A B C	D E F G	a b♮ c d	e f g a	b♮ c d
		(b♭)		(b♭)

graves propter soni gravitatem, finales, eo quod in eis omnium modorum cantus finitur, acutas propter acutum quem reddunt sonum, superacutas, quia acutas vocis acumine superant, excellentes eoquod etiam superacutas soni gracilitate excellant.[12]

III. De motibus vocum.

Junguntur ad se invicem voces sex modis, tono, semitonio, ditono, semiditono, diatessaron, diapente. Non aliter quam his sex modis voces iunctae concordant vel moventur. Quibus adhuc consonantiis duae aliae modorum species a nonnullis cantoribus superadduntur, hoc est, diapente cum semitonio, ut ab E in c. Itemque diapente cum tono: ut a C in a. Adiungitur etiam diapason. Quae quia raro inveniuntur, a nobis minus inter VII annumerantur.[13]

Non autem putandum, has vocum discrepantias reputari inter consonantias: de quibus musica pertractat auctoritas. Aliud enim est consonantia, aliud intervallum. Consonantia siquidem est duorum sonorum rata et concordabilis permixtio, quae non aliter constabit, nisi duo altrinsecus editi soni in unam simul modulationem conveniant, ut fit, cum virilis ac puerilis vox pariter sonuerit; vel etiam in eo, quod consuete organizationem vocant.

Sunt autem ipsae consonantiae sex, ut tres quidem simplices, tres vero compositae, quae propriis nominibus nuncupantur: Diapason, Diapente, Diatessaron, et Diapente diapason, et Diapason diatessaron, bis Diapason.[14]

Intervallum est soni acuti gravisque distantia.[15]

Unisonus dicitur quasi unus sonus, quod cum sit una vox, continue repercutitur; et non est modus neque cantus, quia can-

sänge des zweiten Tones weiter hinabsteigen; deshalb fügten sie noch einen tieferen Ton Γ (Gamma) von unten an. Ausserdem schalteten sie auch das runde b, synemmenon d. h. das zugefügte, ein, welches manchmal für den Gesang sich als nothwendig erwies, und wegen der Weichheit und Milde des Klanges b molle, das weiche b, genannt wurde. Mit Beifügung dieser beiden Töne steigt die Zahl auf 17. Guido jedoch führt in seinen Traktaten 21 Töne auf, um jedem Mangel im Gesange vorzubeugen.

Diese 21 Töne sind folgende und heissen also:

graves	finales	acutas	superacutas	excellentes
			a	b♮ c d
ΓABC	DEFG	a b♮ c d	e f g a	b♮ c d
		(b♭)		(b♭)

Die graves haben ihren Namen von dem tiefen Klange, die finales daher, dass jeder Gesang in einem derselben schliesst, die acutae von ihrem höheren Klange, die superacutae, weil sie die vorhergehenden übertreffen, die excellentes überragen alle an Höhe und Feinheit des Klanges.

III. Von den Tonschritten.

Die Töne verbinden sich auf sechserlei Weise: zum Ganzton, Halbton, zur grossen und kleinen Terz, zur Quart und Quint. Auf andere als diese Art giebt die Verbindung der Töne keinen guten Zusammenklang (ergiebt sich keine gute Tonfolge). Diesen Tonverbindungen fügen einige Sänger noch zwei andere Arten hinzu, nämlich die Quint mit dem Halbtone (kleine Sext), wie von E nach c, und die Quint mit dem Ganztone darüber (grosse Sext), wie von C nach a. Auch nimmt man noch die Octave dazu. Doch da diese alle im Gesange selten vorkommen, habe ich sie weggelassen.

Man darf jedoch nicht glauben, dass diese Tonschritte unter die eigentlichen Konsonanzen, von welchen die Musiktheorie (Kanonik) handelt, zählen. Etwas anderes ist Konsonanz, etwas anderes Intervall. Denn Konsonanz bedeutet die nach Arithmetik und Klang wohlstimmende Vermischung zweier Töne, welche nur stattfindet, wenn diese in sich verschiedenen Töne zu einem Gesange sich vereinigen, wie es der Fall ist, wenn Männer- und Kinderstimmen mit einander singen, oder auch bei der Gesangsweise, welche man Organum zu nennen pflegt.

Solcher Konsonanzen nun giebt es sechs, von welchen drei einfach und drei zusammengesetzt sind; sie werden benannt: Octav, Quint, Quart, dann Duodezime, Undezime und Doppeloktav.

Intervall aber ist der Abstand oder Zwischenraum zwischen einem höhern und tiefern Tone.

Einklang ist für sich selbst verständlich; er ist die Wiederholung eines und des nämlichen Tones und bildet weder ein Intervall noch einen

tus est inflexio vocis i. e. omnis cantus inflectit vocem et variat sonum.[16]

Tonus fortem sonum reddit respectu semitonii; et est spatii legitima magnitudo a sono in sonum ratione 8:9 i. e. epogdous.[17]

Semitonium a Platone Limma vocatum eoquod sit non plenus tonus sed imperfectus, neque dimidium toni, non enim in duas aequas partes dividi potest sed inaequales tantum, quarum alter semitonium maius seu apotome, alter semitonium minus seu diesis, quae ab apotome superatur commate.[18] Est autem semitonium vinculum et coniunctio media omnium consonantiarum: quia ipsa mediante fit quasi media respiratio et lenis reflexio de tono ad tonum et continuatio consonantiarum.[19]

Ditonus duos tonos in se continet.

Semiditonus vocatur, quod non sit plenus ditonus; huius sunt species duae: una tono et semitonio, altera semitonio et tono constans, vel in metrica similitudine semiditonus iambicus (◡ –) et trochaicus (– ◡).[19]

Diatessaron graece, „ex quatuor" latine dici potest, quia ex quatuor sonis vel vocibus certo spatio inter se distantibus conficitur. Est igitur diatessaron consonantia vocum quidem quatuor, intervallorum trium. Ab una voce incipiens ad quartam transilit constans ditono et semitonio et est trimodum: tono, semitonio, tono, A—D; semitonio, tono, tono, B—E; tono, tono, semitonio, C—F. Tritonus, constans tribus continuis tonis, diatessaron non reputatur.[20] Est vero symphonia diatessaron princeps et quodammodo vim obtinet elementi.[21]

Diapente interpretatur „ex quinque," eoquod ex quinque vocibus et sonis perficiatur; estque vocum quidem quinque, intervallorum quatuor.[22] Ab una incipiens voce ad quintam saltum facit, habens in se diatessaron et tonum sive tres tonos et unum semitonium, et est quadrimodum: D—a, E—b♮, F—c, G—d.[23] Inveniuntur in chordis gravibus et finalibus, superioribus et excellentibus duae voces B—F, b♮—f, quae etsi 5 voces includunt, ab omnibus tamen diapente speciebus secluduntur; ista anomala species (minus diapente) duobus tonis, totidemque semitoniis completur, quae duo semitonia iuncta (minora) non faciunt integrum tonum sicque ad completionem diapente comma cum semitonio deerit. Ergo quia tali imperfectione tenetur, inter diapente species censeri non meretur.[24]

Diapason manifestissima et delectabilissima consonantia est,

Gesang; denn Gesang schliesst eine Stimmbewegung, eine Veränderung der Töne in sich.

Der Ganzton ist ein stark klingender Ton, ein kräftigerer Stimmschritt gegenüber dem Halbtone; man nennt ihn auch die berechtigte, im Zahlenverhältnisse von 8 : 9 stehende Fortschreitung von einem Tone zum andern oder Epogdous.

Der Halbton wurde von Plato Limma genannt, weil er nicht den Raum eines ganzen Tones ausfüllt; er ist jedoch keineswegs etwa die reine Hälfte des ganzen Tones, da dieser nicht in zwei gleiche, sondern nur in zwei ungleiche Theile geschieden werden kann, wovon der eine der grosse halbe Ton oder Apotome, der andere der kleine Halbton oder Diesis heisst; letzterer ist um ein Komma kleiner als ersterer. Dem Halbtone kommt grosse Bedeutung zu, da er das Band und den vermittelnden Ton aller Konsonanzen bildet; er ist gleichsam ein kleiner Ruhepunkt, bringt einen leichten und sanften Uebergang von einem Ganztone zum andern zu wege und bedingt ein schönes Aneinanderreihen derselben.

Die grosse Terz besteht aus zwei ganzen Tönen.

Die kleine Terz erscheint in zwei Gestalten: einmal in Zusammensetzung von einem halben und einem ganzen Tone, dann in ihrem Bestande von einem Ganztone mit nachfolgendem Halbtone, was sich in metrischer Form als Jambus (◡ _) und als Trochäus (_ ◡) darstellt.

Diatessaron oder Quart bedeutet „aus vier“ bestehend, weil es eben aus 4 Tönen oder Klängen, welche in bestimmtem Zwischenraume sich folgen, gebildet wird. Diese Tonbewegung fasst also 4 Töne und drei Zwischenräume in sich. Von einem Tone ausgehend gelangt sie zum vierten Tone davon und ist dreigestaltig: entweder folgen sich Ganzton, Halbton, Ganzton, wie von A nach D, oder Halbton und 2 ganze Töne, wie von H — E, oder 2 ganze Töne und ein Halbton, wie von C nach F. Der Triton (übermässige Quart) bildet sich aus drei sich folgenden Ganztönen und wird als berechtigte Quart nicht anerkannt. Diatessaron ist der erste und vorzüglichste Zusammenklang und hat die Bedeutung einer Grundlage.

Diapente oder (reine) Quint hat ihren Namen davon, dass sie von 5 Tönen gebildet wird; sie umfasst 5 Töne und 4 Zwischenräume. Von einem Tone ausgehend, zum fünften davon springend, erfüllt sie einen Raum von einer Quart mit einem Ganztone oder von drei ganzen und einem halben Tone und erscheint in vierfacher Form: D — a, E — b♮, F — c, G — d. In der ganzen Tonreihe finden sich Quinten-Intervalle von B — F, b♮ — f, welche, obwohl sie 5 Töne umfassen, doch von den Gattungen der Diapente ausgeschlossen werden; denn sie enthalten nur zwei ganze und zwei halbe Töne, welche letztere zusammen keinen ganzen Ton bilden; es fehlen darum zur vollkommenen Diapente ein Komma mit einem halben Tone. Wegen dieses Mangels können sie den übrigen rechtmässigen Gattungen der Diapente nicht beigezählt werden.

Diapason, Oktav, das klarste und angenehmste Intervall, findet

quando cantus ab una voce inchoans ad octavam saltum facit; nominatur latine „ab omnibus,“ quia omnes consonantias in se includit, vel omnes vocum discrepantias, quae sunt septem, in se continet. Vox octava cum prima in soni concordia est eadem, sed non omnino, quia sonus iste gravis est, ille acutus. Et hic canendi modus rarissime in cantu usitatus reperitur. Sunt autem septem modi diapason. Constat ex diatessaron et diapente, continetque quinque tonos et duo semitonia v. gr. A—a.[25] Et accepit nomen „de omnibus,“ quod antiqui non plusquam octo chordis utebantur.[26]

IV. De modis.

Modus vel tropus est species modulationis, elevationis et remissionis qualitas.[27]

In diapason, in qua diatessaron et diapente iunguntur (A—D—a), et cuius vis est, eandem literam in utroque latere habere, per omnia eiusdem qualitatis, perfectissimaeque similitudinis utraque vox habetur et creditur. Cum octavae igitur voces sunt eaedem, septenas sufficit explicare quae diversorum modorum et diversarum sint qualitatum.

Primus ergo modus vocum est, cum vox tono deponitur et tono et semitonio et duobus tonis intenditur, ut A et D.

Secundus modus est, cum vox duobus tonis remissa, semitonio et duobus tonis intenditur, ut B et E.

Tertius modus, qui semitonio et duobus tonis descendit, duobus vero tonis et semitonio ascendit, ut C et F.

Quartus vero tono deponitur, surgit autem per duos tonos et semitonium, ut G.[28]

Et nota, quod se per ordinem sequuntur, ut primus in A, secundus in B, tertius in C. Item primus in D, secundus in E, tertius in F, quartus in G.

Itemque nota, has vocum affinitates per diatessaron et diapente constructas: A enim ad D, B ad E, C ad F, D ad G a gravibus diatessaron, ab acutis vero diapente coniungitur:

A B C D E F G a ♮ c d

Diatessaron Diapente

Diatessaron Diapente

Si quae aliae sunt affinitates, eas quoque similiter diatessaron et diapente fecerunt.[29]

sich, wenn der Gesang von einer ersten zu seiner achten Stufe springt. Diapason bedeutet zu deutsch: „aus allen," weil es alle Konsonanzen in sich schliesst, oder alle Intervalle, deren sieben sind, enthält. Der achte Ton hat mit dem ersten fast denselben Klang, er unterscheidet sich nur durch die Höhe; jener klingt in den höheren Lagen, dieser in den tieferen. In den Gesängen kömmt dies Intervall nur sehr selten vor. Es giebt 7 verschiedene Oktavengattungen. Die Oktav besteht aus einer Quart und Quint und umfasst 5 ganze und 2 halbe Töne, z. B. von A — a. Der Name Diapason („aus allen") kommt daher, dass die Alten nur 8 Saiten auf ihren Lyren hatten.

IV. Von den Tonarten.

Modus oder Tropus ist die Art der melodischen Tonfügung, die Beschaffenheit im Steigen und Fallen der Töne.

In der Oktaventonreihe, welche aus der Verbindung von Quart und Quint sich bildet (A — D — a) und an ihren beiden Enden denselben Tonnamen aufweist, haben diese beiden Endtöne in allem Bezug gleiche Verhältnisse und die vollkommenste Aehnlichkeit nach allgemeiner Annahme. Da also der achte Ton mit dem ersten solcher Gestalt übereinstimmt, so genügt es, von den übrigen sieben anzugeben, wie sie verschieden sind.

Die erste Art dieser Tonfügung findet statt, wenn ein Grundton einen ganzen Ton unter sich hat und durch einen Ganzton, Halbton und wiederum zwei ganze Töne steigt, wie bei A und D.

Die zweite Art hat 2 ganze Töne unter sich, $^1/_2$ Ton und 2 ganze Töne über sich, wie B (H) und E.

Die dritte Art hat $^1/_2$ Ton und 2 ganze Töne unter sich, 2 ganze Töne und $^1/_2$ Ton über sich; so bei C und F.

Die vierte Art endlich hat einen Ganzton unter sich, steigt aber auch durch 2 ganze Töne und $^1/_2$ Ton; diese Eigenschaft kommt allein dem Tone G zu.

Man bemerke hierbei, dass diese melodischen Wendungen eine gute Reihenfolge einhalten; denn die erste Art kommt dem Tone A, die zweite dem Tone B, die dritte dem Tone C zu. Und wiederum folgen sie sich in E, F, G.

Ferner ist zu bemerken, dass diese Aehnlichkeit in der Tonfolge im Abstande von Quarten und Quinten sich ergebe: vom untern A (B, C) ist nach D (E, F) eine Quart, von diesem nach dem obern a (b♮, c) eine Quint.

A B C D E F G a ♮ c d

Diatessaron Diapente

Diatessaron Diapente

Andere derartige Fälle ergeben sich auch nur im Quarten- und Quintenabstande.

[b vero rotundum, quia minus est regulare, quod adiunctum vel molle dicunt, cum F tantum habet concordiam, et ideo additum est, quod F cum quarta a se ♮ tritono differente nequibat habere concordiam (neque f in quintam ♮ descendens integrum diapente): utramque autem b et ♮ in eadem neuma non iunges. In eodem vero cantu maxime b molli utimur, in quo F f amplius continuatur gravis vel acuta, ubi et quamdam confusionem et transformationem videtur facere, ut G sonet protum, a deuterum, cum ipsa b mollis sonet tritum; quod si ipsam b mollem vis omnino non habere, neumas, in quibus ipsa est, ita tempera, ut pro FGab habeas Ga♮c, aut si talis est neuma ut DEF, assume pro DEF a♮c, quae eiusdem sunt modi et elevationes et depositiones easdem regulariter habent.][30]

Ex his in se diversis quatuor modi vocum et conglutinatis speciebus diatessaron et diapente constituti sunt quatuor toni vel tropi, etiam modi dicti: ADad, BE♮e, CFcf, DGdg.[31]

Qui primitus de musica scripserunt, omnem modulandi veritatem in quatuor distinxerunt modos, unde et quatuor tantum finales habentur. Moderni autem priorum inventa subtilius examinantes, considerabant, harmoniam modernorum confusam esse et dissonam. Videbant namque cantum eiusmodi nunc in gravibus principium habere et circa ipsas vagari, nunc in acutis inchoari et ibidem maxime commorari. Hanc igitur dissonantiam volentes avertere, unumquemque modum in duos partiti sunt,[32] ut videlicet ille canendi modus, qui in acutis versaretur, autentus, i. e. auctoralis sive principalis vocaretur, qui vero magis in gravibus moram faceret, plagis vel plagalis, i. e. collateralis seu subiugalis diceretur.[33]

Distinguuntur autem sic:

I.	Authentus protus	— primus	— Dorius	— D..a..d.
II.	Plagis protus	— secundus	— Hypodorius	— A..D..a.
III.	Authentus deuterus	— tertius	— Phrygius	— E..♮..e.
IV.	Plagis deuterus	— quartus	— Hypophrygius	— B..E..♮.
V.	Authentus tritus	— quintus	— Lydius	— F..c..f.
VI.	Plagis tritus	— sextus	— Hypolydius	— C..F..c.
VII.	Authentus tetrardus	— septimus	— Mixolydius	— G..d..g.
VIII.	Plagis tetrardus	— octavus	— Hypomixolydius	— D..G..d.

[Das runde b, welches kein regulärer Ton ist und auch „beigefügtes“ oder weiches B genannt wird, konsonirt nur zu F; man schaltete es in die Zahl der regulären Töne ein, weil F mit der natürlichen (diatonischen) Quart b♮, von welchem es durch drei ganze Töne (Tritonus) absteht, in keinem konsonirenden Verhältnisse steht, auch abwärts von f nach b♮ sich keine reine Quint ergiebt. Doch dürfen beide Töne, bei b und ♮, nicht in *einer* Tongruppe vorkommen. In einem und demselben Gesangstücke wird das weiche b hauptsächlich dann angewendet, wenn das hohe oder tiefe F öfters erscheint; ferner wenn der Gang eines Gesanges klar auf eine Vermischung oder Verwechslung (Umgestaltung) der Tonart hinweist, so dass G die Stelle von F, a die Stelle von E einnimmt und somit als Terz (für F) das h (b♮) eintritt und deshalb in ein weiches b zu verwandeln ist. Will man aber das weiche b absolut nicht haben, so bleibt nichts übrig, als die Tongruppen, in welchen es vorkommt, so zu schreiben und zu singen, dass man anstatt F G a b — G a ♮ c erhält, oder dass, wenn die Figur gleich D E F läuft, man statt D E F — a ♮ c nimmt; denn a ♮ c schliesst gleiche Tonschritte wie D E F in sich, gehört also derselben Art an.]

Aus diesen unter sich verschiedenen Arten der Tonwendungen nach oben und unten, und durch die Verbindung der Quarten- und Quintengattungen hat man 4 *Tonarten*, auch *Tropen* und *Modi* genannt, gebildet: A D a d, B E ♮ e, C F c f, D G d g.

Die ersten Musiktheoretiker erkannten nur 4 verschiedene Modulationsweisen an und stellten darum auch nur 4 Schluss- oder Grundtöne (Finalen) auf. Die Neueren jedoch gewannen bei gründlicherer Untersuchung der alten Theoremen die Einsicht, dass die Gesänge der neueren Zeit sich damit nicht in Einklang bringen liessen; denn, wie man sah, begannen von Gesängen derselben Tonart einige in den tiefen Tönen und hielten sich ganz in der tiefen Lage, andere jedoch fingen in den höheren Tönen an und verweilten zumeist darin. Um dieser Ungleichheit abzuhelfen, schieden sie jeden Modus (Tonart) in zwei, und nannten denjenigen, welcher mehr in den über der Finale liegenden Tönen verweilten, den *authentischen* Modus, oder die Haupt- und Grundtonart, dagegen denjenigen, welcher sich vorzüglich in den tieferen und unter der Finale gelegenen Tönen bewegte, den *plagalen* oder die Seiten- und untergeordnete Tonart.

Es sind aber folgende:

I. Ton, authentisch	— dorisch	— D..a..d.
II. Ton, plagal	— hypodorisch	— A..d..a
III. Ton, authentisch	— phrygisch	— E..♮..e.
IV. Ton, plagal	— hypophrygisch	— B(♮)..E..♮.
V. Ton, authentisch	— lydisch	— F..c..f.
VI. Ton, plagal	— hypolydisch	— C..F..c.
VII. Ton, authentisch	— mixolydisch	— G..d..g.
VIII. Ton, plagal	— hypomixolydisch	— D..G..d.

Attendendae sunt in his chordae principales, quae sunt **finalis** et **tenor**. Fines octo tonorum in quatuor notis dispositi sunt et semper duorum troporum finis ad unam respicit: pro I. et II. tono seu tropo proprie finalis est D, pro III. et IV. E, pro V. et VI. F, pro VII. et VIII. G. Ideo autem „proprie“ diximus, quod et alias finales interdum cantus sibi usurpat, quae **affinales** nuncupantur. Affinales, quae mediae (finali) in Diapason per diapente et diatessaron concordant et aut in intensione aut in remissione eandem habitudinem adhibent, sunt: a ad D, ♮ ad E, c ad F.

Tenores i. e. ubi prima syllaba „saeculorum, amen“ cuiuslibet toni incipitur, sunt octo, chordae vero quatuor, sed diversomodo:

A tenor est primi, quarti sextique tonorum,
Porro secundus ab *F* oriatur, septimus a *D*.
Tertius et quintus nec non octavus amant *C*.[34]

Praeterea observa **cursum modorum regularem**, seu legem intensionis et remissionis, distinctiones[35] et initia necnon species diatessaron et diapente, quibus toni constituuntur.

Nunc explanemus **octo tonos** seu **modos**, qui sub quatuor modulis seu maneriis continentur.

a) I. Tonus, Dorius.

Ille est regula autentum primae maneriae seu moduli determinans, terminatur in *D* vel *a*, et constituitur ex prima specie diapente D—a et prima specie diatessaron a—d. Eius diapason (**ambitus legitimus**) est D d:

D E F G a b♮ c d;

licentialiter ascendit sed raro ad *e* et descendit ad *C*, rarissime vero ad B.[36]

[Quod dictum est, illum habere primam speciem diatessaron, intellige, non quod ibi prima eius species exordiatur, sed quod forma et similitudo illius primae, quae inferius (A) est, hic sub earum chordarum dispositione contineatur, tono scilicet et semitonio et tono.[37] Omnes regulares diatessaron species a gravibus, diapente vero a finalibus oriuntur, ideo **naturales**, ceterae ut DEFG, ABCDE et aliae **formales** nomen accipiunt.][38]

Porro licentiam a regula discernimus, ut sciatur, quia illae voces perraro contingendae sunt, et tanquam per gratiam possessae humilius atque prudentius tractandae.[39]

Zu beachten sind die zwei Haupttöne, nämlich der Schlusston oder die Finale und der Tenor oder die Dominante. Als Schlusstöne gelten nur 4, von welchen jeder zwei Tonarten eigen ist: D ist Schlusston der I. und II. Tonart, E der III. und IV., F der V. und VI., G der VII. und VIII. Tonart. Das sind die eigentlichen regulären Schlusstöne; übrigens schliessen einige Gesänge auch in andern Tönen, welche Nebenfinalen heissen, und die Mitte der Oktavreihe einnehmend, zur Finale (und ihrer Oktav) durch das Intervall einer Quint und Quart konsoniren, und entweder im Aufsteigen oder aber im Absteigen gleicher Tonfolge (wie die Finale) fähig sind. So bildet a die Affinale zu D, ♮ zu E, c zu F.

Tenor, (gehaltener Ton, Dominante) heisst derjenige Ton, mit welchem beim Psalmengesange die Worte „saeculorum, amen" anheben; jeder der 8 Töne hat seinen Tenor, doch sind es nur 4 verschiedene Töne. Sie vertheilen sich also: *a* ist Tenor oder Dominante für den I., IV. und VI. Ton; *f* für den II.; *d* für den VII.; *c* für den III. und VIII. Ton.

Zu beachten ist noch der regelrechte melodische Gang der Tonarten oder die Norm ihres Auf- und Absteigens, die Ruhepunkte und Anfangstöne, wie auch die Gattung der Quarten und Quinten, aus welchen die Oktavreihen derselben zusammengesetzt sind.

Nun wollen wir die 8 Töne oder Tonarten erläutern, welchen die obengenannten 4 Tonweisen oder eigenthümlichen Tonfortschreitungen zu Grunde liegen.

a) I. Ton. Dorisch.

Er ist die regelrechte Darstellung der ersten Tonfortschreitung in authentischer Weise oder in der höheren Lage; sein Schlusston ist *D* oder *a*, und seine Oktavenreihe besteht aus der ersten Quinten- D — a und darübergelegter erster Quartengattung a — d. Sein regelmässiger Umfang ist von D bis d, also:

D E F G a b♮ c d;

ausnahmsweise, jedoch selten erhebt er sich bis e und fällt nach C, äusserst selten geht er nach B (H).

[Wenn hier gesagt wird, dass dieser Ton die erste Quartengattung habe, so ist dies nicht so zu verstehen, als sei a der Ton, von welchem man bei Aufstellung der legitimen Quarten ausgegangen; dieser ist vielmehr das tiefe A; unsere Quart (a b♮ c d) hat aber an Form und Verlauf vollkommene Aehnlichkeit mit der ursprünglichen (A B C D), indem sie durch Ganzton, Halbton und Ganzton fortschreitet. Die Gattungen der regulären Quart bauen sich ursprünglich über den tiefen Tönen (A, B, C), die Quintengattungen aber über den Finaltönen (D, E, F, G) auf; diese heissen darum die natürlichen Quarten und Quinten, die übrigen den ursprünglichen an Form und Gang gleichen, die formalen.]

Wenn ich die ausnahmsweise Ueberschreitung des legitimen Umfangs einer Tonart ausschied, so will ich dadurch nur hinweisen, dass man sich solcher Töne nur sehr selten, und dann mit Bescheidenheit und Umsicht bediene.

Principia et distinctiones facit cantus istius modi in C, saepius in D, in E quoque sed raro, in F, in G et in a etiam. Vix per synemmenon currit.[40]

b) II. Tonus, hypodorius.

Est hic tonus regula plagalem primae maneriae determinans; finem facit in *D* vel *a*.[41] Constituitur ex prima specie Diapente D — a superius et eadem specie diatessaron A — D (vel D — A retro) inferius; quod facit diapason:

A B(H) C D E F G a.

Secundum modernos descendit usque ad Γ, sed raro;[42] ascendit usque ad nonam primam (b♭), ad decimam c vel duodecimam d non pervenit.[43]

Principia huius toni sunt: Γ, A, C, D, E, F. In Γ, B, E vel G rarissime exempla reperies.

[Octava et nona (a et b) utriusque toni (I. et II.) communes sunt, ad quos dum cantus ascendit, si diu in eis permaneat, sive tertio vel quarto eas repercutiat, aut si in octava (a) incipiat, modi erit primi. Sin autem in inferioribus incipiat et secundum quantitatem antiphonae rarissime ad eas ascendat, secundi erit modi. Alioquin iuxta formularum varietates et differentias discernuntur. Et hoc de dubiis cantibus.][44]

c) III. Tonus, phrygius.

Est regula authentum secundae maneriae (tono deponendo, semitonio et tono ascendendo) determinans, et finem habet in *E* vel in ♮.[45] Constituitur ex secunda specie diapente E — ♮ et secunda specie diatessaron (♮ — e); procedit ab E uno diapason usque ad e acutum et est legitimus ambitus:

E F G a ♮ c d e.

Deponitur vero a fine uno tono ad D; in difficilioribus cantibus tertio modo etiam C adiungi invenimus, sed abusive; neque enim a C — e ter diatessaron inveniri potest.

Sane secundam nonam ideo adamavit, quia ad eius finem diapente est, maxime autem ideo, quia ad acutissimam eius i. e. *e* diatessaron reddit. Quia autem prope finem tres tonos habet, in descensione vel ascensione potius saliendo quam gradiendo vadit.[46]

Usitata principia: in E, F, G, a, c.

d) IV. Tonus, hypophrygius.

Est regula plagalem secundae manierae determinans, et finem facit in E vel ♮. Constituitur ex secunda specie diapente superius et secunda specie diatessaron inferius.

Anfang und Schluss der Abschnitte macht dieser Ton in C, öfter in D, selten in E, dann noch in F, G und a. Das b molle ist nicht häufig.

b) II. Ton, hypodorisch.

Dieser Ton ist die regelrechte Darstellung der ersten Tonfortschreitung in plagaler Abgränzung; er schliesst in *D* oder *a*. Er besteht aus der Verbindung der ersten Quintengattung mit der ersten Quartengattung nach unten und bildet die Oktavenreihe:

A B(H) C D E F G a.

Die neuere Praxis führt ihn bis zum *Γ* abwärts, aufwärts bis zum b (♭); zur Dezime c oder gar bis zur Duodezime d steigt er nie.

Seine Anfangstöne sind: *Γ*, A, C, D, E, F. In *Γ*, B, E oder G wird man sehr wenige Beispiele finden.

[Die 8. und 9. Stufe (a und b) haben beide Tonarten gemeinsam. Wenn nun ein Gesang bis zu diesen steigt und länger bei ihnen verweilt, sie öfter hören lässt oder aber in a beginnt, so ist er dem I. Tone zuzuweisen. Fängt er aber in den tieferen Tönen an und steigt er im Verhältnisse der Ausdehnung der Antiphon nur sehr selten zu den genannten Tönen auf, so gehört er dem II. Tone an. Sonst beurtheilt man die Gesänge nach der Verschiedenheit der eigenthümlichen Tonfiguren und nach den psalmodischen Schlussformeln. So viel über die zweifelhaften Tonstücke.]

c) III. Ton, phrygisch.

Er ist die regelrechte Darstellung der zweiten Tonfortschreitung (1 Ganzton nach unten, $^1/_2$ und 1 ganzen Ton nach oben) in authentischer Abgränzung; sein Schlusston ist E oder ♮. Seine Bestandtheile sind die zweite Gattung der Quinten (E—♮) und die obenauf liegende Quart zweiter Gattung (♮—e); sein regulärer Umfang erstreckt sich von E bis e; seine Oktavreihe ist also:

E F G a ♮ c d e.

Er kann abwärts auch nach D gehen; in manchen schwereren Gesängen dieses Tones finden wir auch noch C, aber nicht mit Rechten, denn von C bis e können nicht drei Tetrachorde gezählt werden.

Zu bemerken ist, dass dieser Ton gerne die zweite None (b♮) hören lässt, weil nämlich ♮ zu seiner Finale im Quintenintervall konsonirt, noch mehr aber, weil es zur Oktav der Finale eine Quart bildet. Da er aber von ♮ abwärts 3 ganze Töne zu durchschreiten hätte, so geht er sowohl auf- als auch abwärts zwischen E und ♮ lieber in Sprüngen als stufenweise.

Er pflegt in E, F, G, a, c anzuheben.

d) IV. Ton, hypophrygisch.

Dieser Ton bildet die regelrechte Darstellung der zweiten Tonfortschreitung in plagaler Abgrenzung. Sein Schlusston ist E oder ♮, seine

Quartus modus, quia planus est, non fecit prope finem tres tonos, ideoque nonam primam b assumsit, ascenditque ad decimam c habens post finem semitonium et duos tonos, deinde semitonium et tonum. Deponitur autem a fine duobus tonis ad C plerumque ad B et A acuto[47] semitonio et tono, quia ad suum finem B reddit diatessaron, et A diapente consonantiam facit.[48] Ambitus:

B C D E F G a ♮.

Principia eius inveniuntur in C, D, E, F, G, a.

Discernitur tertius modus a quarto, quia habet quartus A B C, quas non habet tertius, cui propriae sunt d et e, quas non habet quartus. Quodsi aliqua antiphona neque has tertii neque istas quarti habet, sed in c acuto incipit vel secundam nonam ♮ amplius diligit, tertii erit modi; alias in quarto ponetur, si eius formulae differentias imitantur. Volunt autem quidam quarto modo ad similitudinem tertii secundam nonam ♮ tribuere, eo quod sit diapente ad finem eius: prima vera nona ♭ ad finem eius nulla consonantia sit. Sed nos magis communem usum secuti sumus. Regulam et communem usum prosequere decet: quae enim rarissime fiunt, nullius artis solet regula reprobare.[49]

e) V. Tonus, lydius.

Est regula autentum tertiae maneriae (semitonio remittendo, duobus tonis intendendo) determinans. Finitur in F vel c.

Ambitus F—f, ergo diapason:

F G a ♮ c d e f.[50]

Constituitur hic tonus ex tertia specie diapente et eadem specie diatessaron. Est haec diapason species, quae in F incipit, in eo singularis, quod tres tonos deorsum absque semitonio una serie directim digerit, idcirco ibidem adiuvat plurimum synemmenon tetrachordum.[51] Cum F ad primam nonam b diatessaron, et haec b ad f diapente reddat, in quinto vel sexto modo prima nona praevalebit.[52]

Quia tonum ante finem non habuit, nec in principio nec incessu post se respexit. Principia eius inveniuntur: F, G, a, c.[53]

f) VI. Tonus, hypolydius.

Est regula plagalem tertiae maneriae determinans. Quilibet cantus regularis plagaliter depositus vel compositus, finem faciens in F vel C plagalis est tertiae maneriae.[54]

Constituitur ex tertia specie diapente superius et eadem dia-

Bestandtheile sind die zweite Quintengattung und die darunter liegende zweite Quartengattung.

Er macht, weil er in tieferer Lage sich hält, über seiner Finale nicht drei Ganztonschritte, sondern mindert das ♮ in ♭; zum c steigt er von der Finale durch einen Halbton, 2 Ganztöne, wieder einen Halbton und Ganzton auf. Abwärts schreitet er durch zwei Ganztöne zum C, oft bis B und A in Halb- und Ganzton, weil zu seiner Finale ersteres als Quart, letzteres als Quint konsonirt. Sein Umfang ist:

B(H) C D E F G a ♮.

Seine Anfangstöne sind: C, D, E, F, G, a.

Der III. Ton unterscheidet sich vom IV. dadurch, dass letzterer die Töne A B C als eigenthümliche besitzt, welche dem III. nicht zukommen, ersterer aber in d und e steigt, welche Töne dem IV. fehlen. Finden sich in einem Gesange dieser Tonart weder die einen noch die andern, so gehört er dem III. Tone an, sofern er im hohen c beginnt und oft das ♮ hören lässt; ausserdem ist er dem IV. Tone zuzuweisen, wenn die Tonfiguren den Psalmschlussformeln dieses Tones nachgebildet sind. Einige wollen dem vierten Tone wie dem dritten das ♮ zutheilen, weil dieses der Finale im Quintenverhältnisse konsonire, das b♭ aber nicht. Doch halten wir uns an den allgemeinen Gebrauch. Was der Regel entspricht und allgemein üblich ist, dem muss man folgen; was aber sehr selten vorkommt, pflegt man in keiner Kunst als Regel anzusehen.

e) V. Ton, lydisch.

Er ist die regelrechte Darstellung der dritten Tonfortschreitung (welche einen halben Ton unter und 2 ganze Töne über der Finale hat) in authentischer Begränzung. Schlussnote ist F oder c; sein legitimer Umfang reicht von F bis f; seine Oktavenreihe gestaltet sich also:

F G a ♮ c d e f.

Dieser Ton fasst in sich die dritte Quintengattung und darüber die Quart derselben Gattung, und hat das Besondere, dass er, zu seiner Finale F absteigend (oder von ihr aufsteigend), 3 unmittelbar sich folgende Ganztöne zu durchschreiten hat; das vorzüglichste Auskunftsmittel, diesem Uebelstande abzuhelfen, giebt die Anwendung des verbundenen Tetrachordes. Da F zu b♭ die reine Quart und dieses zu f die reine Quint giebt, so hat sowohl im V. als auch im VI. Tone das b♭ den Vorzug.

Da dieser Tonart ein Ganzton unter der Finale fehlt, so steigt sie weder im Anfange noch in der Mitte unter dieselbe. Ihre Anfangsnoten sind: F, G, a, c.

f) VI. Ton, hypolydisch.

Er ist die regelrechte Darstellung der dritten Tonfortschreitung in plagaler Begränzung. Jeder reguläre plagalisch gesetzte Gesang, welcher in F oder C schliesst, gehört dem VI. Tone an.

Seine Bestandtheile sind: die dritte Quintengattung oben, dieselbe

tessaron specie inferius. Is graditur ad d, sed deponitur a communi fine semitonio et duobus tonis ad C.

Eius diapason:

C D E F G a ♮ c.[55]

Vix sextus nisi in suo fine incipit; raro in a, aut C, D, E.

In dubiis discretio fit: Cum nec depositio sexti, nec tota elevatio fuerit quinti, si in c incipiat, et eam (c) vel d iuxta quantitatem suam (antiphonae) saepe repercutiat, quintus erit modus; si autem non ascendat nisi ad primam nonam b, dicetur sextus, sive per principia discerneretur. Quintus solus ascendit ad f, sextus solus descendit in E, D, C, quas non habet quintus, nisi aliquando miscetur sexto, declinans in D fitque decachordum.[56]

g) VII. Tonus, mixolydius.

Est regula autentum quartae maneriae (ascendendo per duos tonos, descendendo per tonum) determinans; finis eius G, diapason G—g. Constituitur ex quarta specie diapente et ex prima specie diatessaron. Ambitus:

G a ♮ c d e f g.

Assumit nonam secundam ♮, ut habeat duos tonos post finem, post quos et semitonium et duos tonos iterum semitonium; deponitur vero a fine tono uno. Quod si placeat decachordum facere, uno semitonio adhuc de fine ad E depone, sed rarius invenies.

Quodsi ei prima nona concedatur, nihil restat, nisi ut a sexta ad eam diatessaron fiat, eritque per omnia primus, quia habebit tonum et semitonium ac deinde duos et semitonium et duos tonos, et deponitur a fine tono uno, ut primus modus, et iam non erit septimus sed primus tonus; item si una tantum voce depravata (b) finiatur in octava a, rursus fit per omnia primus.[57]

h) VIII. Tonus, hypomixolydius.

Est regula plagalem quartae maneriae determinans; finis G.[58] Procedit usque ad e, deponitur autem ad C tono et semitonio et duobus tonis. Legitimum diapason:

D E F G a ♮ c d.

Huiusmodi decachordon ter diatessaron non habet, ideo e et C in eodem cantu non recipiuntur. Quodsi ei in elevatione prima nona daretur, permaneret in elevatione secundus. Illud etiam nota, quod octavus tonus b molle interdum recipit, septimus autem reiicit.

Gattung Quarten unten. Doch steigt er auch bis d und fällt durch einen halben und zwei ganze Töne bis C.

Sein regelmässiger Umfang ist:

C D E F G a ♮ c.

Gesänge in diesem Tone beginnen fast immer in F, selten in a oder E, D, C.

Im Zweifel, ob authentisch oder plagal, beachte man: Steigt der Gesang nicht so hoch, wie es dem V. Tone eigenthümlich ist, und fällt er nicht so tief, wie der VI., so rechne man ihn, falls er im obern c anfängt oder dies c oder auch d nach der Länge des Gesangstückes verhältnissmässig oft hören lässt, zum V. Tone; steigt er aber nur bis b, so gehört er dem VI. Tone an, er müsste sich denn durch seine Anfangstöne als zum V. gehörig kenntlich machen. Der V. Ton steigt allein zu f auf, während allein der VI. zu E, D, C abfällt, wenn nicht beide gemischt sind, wobei durch den Gang nach D ein Umfang von 10 Tönen sich ergiebt.

g) VII. Ton, mixolydisch.

Er ist die regelrechte Darstellung der vierten Tonfortschreitung in authentischer Abgränzung. Schlusston ist G, seine Oktavenreihe geht von G bis g und fasst in sich die Quinte vierter Gattung mit obenaufliegender Quart erster Gattung. Sein Umfang ist:

G a ♮ c d e f g.

Bei ihm besteht das b♮ zu Recht, um in zwei ganzen Tönen vom Grundtone aufsteigen zu können; darnach folgt ein Halbton und wieder zwei ganze Töne. Unter der Finale hat er nur einen ganzen Ton. Will man die Reihe auf 10 Töne ausdehnen, so kann man mit einem Halbtonschritte nach E gehen, was jedoch selten sich findet.

Gestattet man ihm das b♭, so erwächst von F zu diesem eine reine Quart, und er gestaltet sich in den I. Ton um; denn die Oktavenreihe wird ganz gleich: 1 Ton, $1/2$ Ton, 2 Töne, $1/2$ Ton, 2 Töne, und nach unten ebenfalls ein Ganzton, gerade so wie der I. Ton, so dass von einem VII. Tone nicht mehr die Rede sein kann. Gleichfalls wird er zum I. Tone, wenn mit Erniedrigung des ♮ in ♭ der Schluss in a geschieht.

h) VIII. Ton, hypomixolydisch.

Er ist die regelrechte Darstellung der vierten Tonfortschreitung mit plagaler Abgränzung. Sein Schlusston ist G. Er steigt bis c, geht aber abwärts einen ganzen, dann einen halben Ton und, wieder zwei ganze Töne durchschreitend, bis nach C. Seine legitime Tonreihe ist:

D E F G a ♮ c d.

Da die Tonreihe (durch Hinzunahme von e und C) auf 10 Töne ausgedehnt, nicht 3 reine Quarten ausspannt, so haben e und C im nämlichen Gesange nicht statt. Wird beim Aufsteigen b♭ genommen, so kommt er dem II. Tone gleich. Zu bemerken ist noch, dass der VIII. Ton manchmal (wegen des Tritons) b♭ annimmt, nicht aber der VII. Ton.

Principia eius inveniuntur in C, D, F, G. a, c.[59] Differunt octavus et septimus in eo, quod ille habet E, D, C, quas iure non habet septimus, cui f et g propriae sunt. Porro dubii cantus secundum formularum varietates, in quo tono maneant, liquido discernentur.[60]

[Differunt primus et octavus, quorum idem est diapason, nempe D—d, in eo, quod ille constituitur ex prima specie diapente et prima specie diatessaron superius, hic vero ex quarta specie diapente superius et prima specie diatessaron inferius; differunt etiam fines et principia et compositio.][61]

PARS SECUNDA.

I. De connexione sonorum seu coniunctione motuum.

Coniunguntur voces quoad formam vario modo: nam sicut duae plerumque literae aut tres aut quatuor unam faciunt syllabam, sive sola litera pro syllaba accipitur, ita quoque in musica plerumque sola vox per se pronuntiatur; plerumque duae aut tres vel quatuor cohaerentes unam consonantiam reddunt: quod iuxta aliquem modum musicam syllabam nominare possumus.[62] Sic non debet mirum videri, cur tanta copia tam diversorum cantuum tam paucis formata sit vocibus, quae voces nisi sex modis, ut diximus, sibi iunguntur tam per elevationem quam per depositionem;[63] nam cantilenae corpus arsi et thesi i. e. elevatione tonorum et positione completur.[64]

Item sicut sola syllaba aut duae aut tres vel etiam plures unam partem locutionis faciunt, quae aliquid significat, ita quoque et una vel duae vel plures musicae syllabae tonum, diatessaron diapente iungunt, quarum dum et melodium sentimus et mensuram intelligentes miramur, musicae partes, quae aliquid significant, non incongrue nominavimus. Distinctio vero in musica est, quantum de quolibet cantu continuamus, quae ubi vox requieverit, pronuntiatur.

Item sicut una pars locutionis aut duae vel plures sensum perficiunt et sententiam integram comprehendunt, ita una, duae vel plures ex his musicae partibus versiculum, antiphonam vel responsorium perficiunt, nec tamen suorum numerorum significationem amittunt.[65]

II. De syllabis.

1. Musica syllaba, quae una fieri voce creditur, multa expositione non indiget, quia satis patet. Hoc tamen in ea intueri potest,

Seine Anfangsnoten sind: C, D, F, G, a, c. Der VIII. Ton unterscheidet sich vom VII. dadurch, dass jenem E, D, C, welche Töne der VII. Ton entbehrt, und diesem f und g, welche dem VIII. Tone mangeln, eigenthümlich sind. Uebrigens entscheidet noch bei zweifelhaften Gesangstücken die Verschiedenheit der Tonfiguren, ob sie dem VII. oder VIII. Tone beizuzählen seien.

[Sowohl der I. als auch der VIII. Ton bewegt sich in gleicher Oktavreihe D — d, aber beide unterscheiden sich doch wesentlich von einander, indem ersterer aus der ersten Quinten- und ersten Quartengattung (diese obenauf), letzterer aus der vierten Quinten- und ersten Quartengattung (diese unten) zusammengesetzt ist; darum sind auch die Anfangs- und Schlusstöne, sowie der ganze Melodiegang verschieden.]

ZWEITER THEIL.

I. Von der Verbindung der Töne oder Bildung der Tongruppen.

Bezüglich der Form ist die Verbindung der Töne mannigfaltig. Gleichwie gewöhnlich 2, 3 oder 4 Buchstaben eine Silbe bilden, aber auch ein einzelner Buchstabe für eine Silbe gelten kann, so besteht auch in der Musik oft ein Ton für sich; oft werden 2, 3 oder 4 Töne im Raume eines Konsonanz-Intervalles zusammengeschlossen, welches Aggregat man in gewissem Sinne eine musikalische Silbe (Figur) nennen kann. Dies in Betracht gezogen, kann es nicht Wunder nehmen, wenn aus so wenigen Tönen eine solche Menge der verschiedensten Gesänge gebildet wird, obwohl, wie oben gesagt, diese Töne nur in sechsfacher Weise zu Intervallen sowohl aufwärts als abwärts sich verbinden lassen; denn der Leib des Gesanges, um mich so auszudrücken, erhält seine Fülle nur durch Hebung und Senkung der Stimme d. i. durch Auf- und Abwärtsschreiten der Töne.

Ferner, wie eine einzige Silbe, oder 2, 3 und mehrere Silben einen Theil (Phrase) einer Rede ausmachen, wodurch ein Begriff ausgedrückt wird, so bilden auch eine, zwei oder mehrere musikalische Silben das Intervall einer Sekunde, einer Quart oder Quint, und wir können solche Tongruppen, wenn sich in ihnen Melodie zeigt und ein schönes Ebenmass derselben uns anspricht, gar nicht ungeeignet musikalische Wörter (Neumen, Phrasen) nennen. Musikalischer Abschnitt oder Satz ist dann die Fortsetzung der Melodie bis zu einem Ruhepunkte.

Ingleichen, wie ein Wort oder zwei und mehrere Worte einen Sinn geben und einen vollständigen Gedanken einschliessen, so bildet sich auch aus einer oder mehreren Tongruppen (Phrasen) ein Versikel, eine Antiphon oder ein Responsorium, ohne dass sie ihre Bezeichnungsweise und Geltung verlieren.

II. Von den Tonfiguren.

1. Dass ein einziger Ton auch eine musikalische Silbe bilden kann, bedarf nach Obigem keiner weitern Erläuterung. Doch ist zu erwähnen,

quod plerumque sola, plerumque duplicata vel triplicata vox syllabam facere creditur. De qualibus etiam syllabis quandoque duae vel tres aut quatuor sola unius vocis repetitione simul positae inveniuntur.[66] Sed si hoc rarum fuerit, amplectetur; saepius enim repetitum fastidium generabit. Non solum hoc, sed et omnis musicae consonantia discrete replicata diligitur.[67]

2. Syllaba ex duabus diversis vocibus composita. Duabus praeterea vocibus quatuor modis fit musica syllaba; omnis enim vox aut ad proximam i. e. secundam a se, aut ad tertiam aut ad quartam, sive ad quintam iuncta consonantiam reddit. Hoc autem aeque fit in depositione vel elevatione; sed ad secundam duobus modis fit elevatio et depositio: semitonio et tono.

Fit praeterea semitonii syllaba tum simplex, tum composita: et simplex quidem est, in qua semel utraque chorda sonat, sive in arsin sive in thesin i. e. elevationem et depositionem, habens tantum duas voces et duos motus.

Composita vero est, quae licet duas tantum voces habeat, in eisdem tamen tres continet motus, cum una earum bis sonat atque alia semel: fit autem sex modis [e. gr. eef, fee, ffe, eff, efe, fef]. Quae repercussiones continuari possunt [e. gr. ffeffe, eefeef etc. etc.]; nobis autem melius placet, ut omnes hi motus ita disponantur in syllabas, quatenus ipsae syllabae sive uno sive duobus sive ternis continuantur motibus, quod et rationi commodius et discentibus probatur utilius. Et quotiens huiusmodi continuationes inveniuntur, multiplicationes potius dicendae sunt syllabarum. Quare saepe contingit eandem syllabam duplicari et triplicari, et diversas duarum vocum syllabas multipliciter poni. Quod cum fit, i. e. cum paucis vocibus et pluribus motibus multiplicatio fit syllabarum, quae tunc continuatim profertur, partem musicam nominamus: quae pars in syllabas unum vel duos aut tres habentes motus resolvatur. Qualiter autem ipsi motus dispertiantur in syllabas, cantorum iudicio et usui praetermitto, ut cum huiusmodi pars fuerit, in quibus utraque chorda sonet; ne cum hoc saepe fit, fastidium generet.

Aliquando primum motum pro syllaba una et sequentes tres pro alia; aliquando duos in una et duos in altera motus ponimus, et retro. Atque ad hunc modum de reliquis partibus iudicabit; tanta enim dissimilitudo hoc argumento fieri potest, ut eundem cantum pene alium reddere videatur et difficilis sit cantus et minus delectans.[68] Si eius

dass hierzu der nämliche Ton oft verdoppelt und verdreifacht werden kann, deshalb findet man manchmal 2, 3 oder 4 musikalische Silben nach einander durch die blosse Wiederholung des nämlichen Tones dargestellt. Geschieht dies selten, so ist es annehmbar; öftere Wiederholung aber ekelt an.

Dies gilt nicht blos hier, sondern auch für die andern Intervalle; nur eine mit Verständniss und Bescheidenheit angebrachte öftere Wiederholung gefällt.

2. Tonfiguren aus zwei verschiedenen Tönen bestehend.

Die Verbindung zweier verschiedener Töne zu einer Figur kann in vierfacher Gestalt zum Vorscheine kommen; nämlich man kann einen Ton mit seiner Sekunde, Terz, Quart und Quint verbinden, und immer giebt es einen wohltönenden Tonschritt. Solches kann nun gleicherweise abwärts wie aufwärts geschehen; nur geschieht der Schritt zur Ober- oder Untersekunde bald durch einen Halbton, bald durch einen Ganzton.

Die aus einem Halbtonschritte gebildete Figur ist theils einfach, theils zusammengesetzt; ersteres ist der Fall, wenn nur zwei Töne erklingen, sei es aufsteigend oder absteigend, und also nur zwei Tonansätze erfolgen.

Zusammengesetzt aber ist eine solche Figur, wenn in ihr durch die zwei verschiedenen Töne drei Bewegungen geschehen, so dass der eine Ton zweimal, der andere nur einmal erklingt, was auf sechserlei Weise stattfinden kann [z. B. eef, fee, ffe, eff, efe, fef]. Derlei Wiederschläge kann man mehrere aneinander reihen [z. B. ffeffe, eefeef etc. etc.]; nach meiner Ansicht müssen aber diese Tonbewegungen so zu Neumen oder Gruppen vereint werden, dass die Figuren selbst in einer oder zwei oder drei Bewegungen abgeschlossen werden, was sowohl vernünftiger als auch fasslicher ist. Solche Erweiterungen nennt man besser Vervielfältigung der Figuren. Man findet oft zwei- und dreimalige Wiederholung derselben Tonfigur und die verschiedene Gruppenstellung zweier Töne mehrmals gesetzt. Was nun bei solcher Häufung von Figuren, aus zwei Tönen in mannigfacher Stellung bestehend zusammen gesungen wird, nennen wir ein musikalisches Wort (Phrase), das sich also in Figuren von einer oder zwei oder drei Tonbewegungen auflösen lässt. Wie aber diese Tonbewegungen in Gruppen geschieden werden sollen, das überlasse ich dem gesunden Sinne der Sänger und dem Herkommen; nur wende man sie nicht häufig an, weil sie sonst durch Monotonie Missfallen erregen.

Bald nimmt man den ersten Ton für eine musikalische Silbe und die folgenden drei für eine zweite, bald nimmt man für jede Silbe zwei Töne, und umgekehrt. Aehnlich kann man auch mit andern Theilen verfahren; dabei ist eine so verschiedene Ab- und Eintheilung der Töne in Figuren möglich, dass dadurch der nämliche Gesang ein anderer zu werden scheint und oft eckiger, schwieriger und weniger gut klingend wird. Hält man aber bei solcher Eintheilung der Töne in Gruppen und Sätze eine gewisse

syllabas et partes ac distinctiones similes feceris, eius difficultatem tolli et dulcedinem augeri videbis.

Omnimodis hoc observandum est, ut his regulis ita utamur, quatenus euphoniam nullatenus offendamus, cum huius artis omnis intentio illi servire videatur.[69]

Unum quidem vel duos tonos absque semitonio, quam semitonium absque tono in consonantia[70] poni, magis sonoritati et auctoritati placet; et neumae sint repetitae, cum perpulcrae fuerint.[71]

Praeterea cum aliqua vox ad tertiam a se iungitur, duobus modis fieri perhibetur; in eiusmodi enim consonantiis gravior atque acutior aut tono et semitonio aut duobus tonis a se invicem dividuntur (i. e. semiditono aut ditono). Quidquid autem superius de tono et semitonio dictum est, de hoc quoque modo dicitur: nisi quod praesentis modi syllabae non adeo, ut superiores, multiplicari inveniuntur. Sed quantum hic modus illo est protensior, tantum in replicationem et multiplicationem pervenit rarior.[72]

Cum autem vox ad quartam a se coniungitur, propter diatessaron dignitatem omnibus superiorum syllabarum modulis decoratur.[73] Sed quae ad tertiam diximus, ita quoque de hac perhibemus: multiplicatione et replicatione rariori contenta est. Huiusmodi enim syllabam saepius repetere absque alterius interpositione minime debet.[74] Distat in huiusmodi syllaba vox ab altera duobus tonis et semitonio; ut autem tribus tonis inter se differant, nec sonoritatis nec auctoritate regulae fulcitur.[75]

Porro vox ad quintam a se coniungitur, et locum habet, cum tribus tonis et semitonio ab illa separatur; nam ut duobus tonis et duobus semitoniis id fiat, rarissime invenitur. Ponitur vero huiusmodi syllaba simplex, duplicata autem raro.[76]

3. Syllabae tribus diversis vocibus formatae. Fit autem syllabo et tribus vocibus, sed in singulos tantum motum habentibus, tum continua, tum interrupta.

Et continua quidem est, quoniam ipsae tres voces ut in monochordo positae sunt, ita in una syllaba ponuntur, nulla in medio remanente.[77] Vario modo autem coniungi tres voces possunt: nam cum a prima (1) incipitur, aut ad secundam (2) et tertiam (3) directe ascendit; aut 1. 3. 2.; aut 2. 1. 3.; aut 2. 3. 1. Deinde 3. 1. 2., 3. 2. 1. Ad quamcunque enim harum syllabarum quemlibet unum motum adjeceris, duas syllabas binis motibus constantes, sive quaternis motibus musicam fieri syllabam ac tribus vocibus pernotabis. Si vero

Aehnlichkeit fest, so wird die Härte verschwinden, und der Gesang angenehmer tönen.

Alle diese Regeln müssen aber nur so angewendet werden, dass dabei der Wohlklang nicht leidet, da das Ziel und Ende dieser Kunst hauptsächlich dahinaus läuft.

Ferner klingt es besser und ist auch Uebung aller anerkannten Meister, das Intervall eines Ganztons oder einer grossen Terz ohne Beifügung eines Halbtons als selbständige Figur zu nehmen, als ein blosses Halbtonintervall ohne Verbindung mit einem Ganztone; wenn diese Figuren sehr schön sind, so mögen sie wiederholt werden.

Wird ein Ton mit seiner Terz verbunden, so kann dies auf zweierlei Weise geschehen, da die Terz entweder klein oder gross ist, d. h. ein Intervall entweder von einem ganzen und einem halben Tone oder von zwei ganzen Tönen gebildet. Dabei kann man in ähnlicher Weise verfahren, wie oben beim Halbton- und Ganzton-Intervalle gesagt worden ist; nur ist zu beachten, dass die aus der Terz gebildeten Figuren seltener vervielfältigt gefunden werden. Denn um wie viel grösser dieses Intervall ist, um so viel weniger verträgt es Wiederholung und Vervielfältigung.

Die quartenmässige Verbindung der Töne, welche wegen des Ansehens der Quart einen besonderen Vorzug hat, nimmt alle bisherigen Neumengestaltungen an und schmückt sich damit. Doch was von den Terzfiguren gesagt wurde, gilt auch hier: Vervielfältigung und Wiederholung findet in sehr geringem Masse statt; insbesondere darf eine öftere Wiederkehr eines Quartenintervalls ohne Dazwischentreten eines andern Intervalls durchaus nicht geschehen. Bei dieser Figur sind die Töne $2^1/_2$ Ton von einander entfernt, ein Zwischenraum von 3 ganzen Tönen ist unstatthaft, sowohl auf Grund des Wohlklangs als auch der Tonlehre.

Schliesslich kann ein Ton noch mit seiner Quint verbunden werden, wobei der Abstand 3 ganze Töne und einen halben ausmachen muss; denn dass das Intervall nur 2 ganze und 2 halbe Töne in sich schliesst, kommt nur ausnahmsweise vor (verminderte Quint). Ein Quintenschritt wird überhaupt nur einfach, sehr selten verdoppelt gesetzt.

3. Tonfiguren, welche aus 3 verschiedenen Tönen bestehen. Eine musikalische Silbe wird ferner aus drei nach einer Richtung fortschreitenden Tönen gebildet und zwar in ununterbrochener und unterbrochener Tonfolge.

Ersteres ist der Fall, wenn 3 Töne unmittelbar nach einander, wie sie am Monochorde sich folgen, gesetzt und verbunden werden, ohne dass eine Lücke entsteht. Diese drei Töne können aber wieder in verschiedener Ordnung verbunden werden; denn man kann z. B. vom ersten Tone unmittelbar zu seiner Sekunde und Terz gehen, oder ihm zuerst die Terz, dann die Sekunde folgen lassen, oder mit der Sekunde beginnen und dann die Prime und Terz setzen u. s. w. Fügt man zu einer solchen Figur noch eine Tonbewegung hinzu (z. B. 1. 2. 3. 3 oder 1. 2. 3. 1), so erhält man

alium adieceris motum, ut sint quinque motus, sic in duas syllabas partietur, ut altera duos, altera motus habeat ternos, atque tamdiu hoc concrescet, usque dum huiusmodi syllabae plerumque duae, plerumque tres aut plures fiant.

Interrupta autem ternis vocibus syllaba fit, cum ita tres voces disponuntur, ut a graviore in acutiorem una vel duae voces intactae praetermittantur i. e. cum gravior et acutior diatessaron aut diapente constituunt.[78]

4. Syllabae proprie ex speciebus diatessaron et diapente compositae. Quatuor autem et quinque voces tum iure consistunt, cum diatessaron et diapente conficiunt. Nulla vox ultra 4 et 5 elevationes vel depositiones habet.

Unaquaeque species diatessaron tres habet mutationes: saltatricem, continuam vel spissam et ternariam (vel interruptam). Saltatrix duas ultimas chordas tangit, continua omnes, ternaria tres.[79]

Neumae ex praedictis mutationibus notae non sunt omnes in eadem generositate, sed quaedam primae, quaedam secundae sunt dignitatis et tertiae. Ex his generosiores ad olerinas musarum choreas sunt admittendae, ceterae non Orpheis sed exteris sunt relinquendae.

Omnes saltatrices laudabiles, sed tamen nobis (Germanis) generosiores videntur quam Longobardis: illi enim spissiori, nos rariori cantu delectamur.

Prima et secunda et quarta spissa diatessaron species intensa et remissa bene sonat, sed tertia surdius;[80] (F E D C rusticae est sonoritatis).[81] Diatessaron, quod in fine habet semitonium, asperius est, quod in medio, lenius. Tolerabilis est in diatessaron speciebus diversitas, in quibus ditonus sequitur semitonium ut in secunda; vel praecedit semitonium ut in tertia.[82]

Ex eodem genere spissitudinis quarta species formalis in diapente et prima et quarta naturalis satis sunt euphoniae et intensae et remissae, et secundam et tertiam multum praecellunt dignitate; secunda vero et tertia (spissa et quaternia) propter innominati tritoni raucedinem sonoritatis sunt pessimae et melibeis et ululis delegentur, excepta saltatrice, quae in omnibus est aequalis, nisi quod inest differentia gravitatis et acuminis.

Ternaria diatessaron duplex est et minus sonora; quaternaria in diatessaron non est, quia non habet nisi quatuor chordas, quae spissam faciunt.

entweder 2 zweitönige Figuren oder eine viertönige Figur bei nur 3 verschiedenen Tönen. Wiederholt man nochmals einen Ton, so dass man deren fünf hat, so kann man sie wieder in zwei Figuren scheiden, von denen die eine 2, die andere 3 Töne umfasst; damit kann man fortfahren, bis 2, 3 oder mehrere derartige Figuren gewonnen sind.

Unterbrochen aber heisst die Tonfigur dann, wenn die drei Töne so gesetzt sind, dass zwischen dem tiefsten und höchsten ein oder zwei Töne übersprungen werden, und dabei der tiefste von dem höchsten Tone nicht weiter als eine Quart oder Quint absteht (z. B. D F G, G a c, D F a).

4. Tonfiguren aus Quarten und Quinten gebildet. Vier und fünf verschiedene (nach einer Richtung schreitende) Töne bilden dann rechtmässiger Weise eine Tonfigur, wenn sie im Raume einer Quart oder Quint bleiben; denn kein Ton verbindet sich mit andern zu einem grössern Intervalle als zu einer Quart oder Quint.

Jede Gattung der Quart kann in dreifacher Gestalt erscheinen: springend, enggeführt und dreitönig (oder durchbrochen). Springend lässt sie die beiden Endtöne, enggeführt alle, unterbrochen nur drei Töne erklingen.

Die hierdurch gewonnenen Tonfiguren haben nicht gleichen Werth, sondern den einen theilt man den ersten Grad der Schönheit, andern den zweiten, wieder andern den dritten zu. Die schöneren geziemen der Kunstmusik, die übrigen überlasse man den gemeinen Musikanten.

Annehmbar sind alle springenden Figuren; uns Deutschen wenigstens erscheinen sie edler als den Italienern; denn während diese an enggeführten (notenreichen) Neumen ihre Freude haben, gefallen uns mehr Gesänge, welche nicht so notenreich sind.

Die 1., 2. und 4. Quartengattung enggeführt (Quartengang) klingt aufwärts und abwärts gut (A B C D, B C D E, D E F G, D C B A), weniger gut die 3. Gattung (C D E F); (F E D C klingt gar bäuerisch). Denn ein Quartengang, welcher mit einem Halbtone schliesst, hört sich härter an, als der, bei welchem der Halbton in der Mitte liegt; annehmbar ist übrigens die Quart, welche mit dem Halbtone beginnt, wie die zweite Gattung, und auch noch die dritte Gattung, wo der Halbton über der Terz liegt.

Von den enggeführten Quintengattungen klingen sowohl aufwärts als abwärts die vierte formale (C D E F G) und die erste und vierte natürliche (D E F G a, G a ♮ c d) am besten und übertreffen die zweite und dritte Gattung weit, da diese letzteren (E F G a ♮, F G a ♮ c) wegen des übeltönenden Tritonus das Ohr verletzen, und mehr für Eulen und Käuze passen; aber springend sind auch diese Quintengattungen (E ♮, F c) gut zu verwenden, da in dieser Form alle gleich sind und sich nur durch tiefere oder höhere Tonlage unterscheiden.

Die Quart durch drei Töne dargestellt, ist zweifach, aber weniger gut klingend (z. B. D E G, D F G); mit vier Tönen und doch einem Zwischen-

Ternaria diapente triplex est et aliquantulae sonoritatis; reprobae sunt secundae et tertiae species diapente excepta saltatrice. Quaternaria est pulcrius omnibus.[83]

III. De numeris.[84]

Summopere caveatur talis neumarum distributio, ut cum neumae tum eiusdem soni repercussione, tum duorum aut plurium connexione fiant, semper tamen in numero vocum aut in ratione tenorum neumae alterutrum conferantur et respondeant, nunc aeque aequis, nunc duplae vel triplae simplicibus, atque alias collatione sesquialtera vel sesquitertia.[85] Aequae aequis conferuntur, cum simplices simplicibus, duplices duplicibus ... opponuntur. Et hoc aut in numero vocum, ut in aequis duo duobus, tres tribus conferantur. In duplis duae uni, quatuor duabus, triplae simplis; aut in ratione tenorum. Tenor dicitur mora vocis, qui in aequis est, si quatuor vocibus duae comparantur, et quantum sit numerus duarum minor, tantum earum mora sit maior.[86]

Interdum saltatrix contra saltatricem, spissa contra spissam, quaternaria contra quaternariam et ceterae aequivocales sunt constituendae, interdum variandae, ut spissa contra saltatricem, vel quaternariam vel ternariam opponatur, vel spissa diapente contra diatessaron, ut laudabilis similitudo vel dissimilitudo discernere scientibus commendetur: qui non solum hoc sed neumarum proportionem requirant.[87]

In his omnibus ergo considerationem proportionis observemus: ut si diapente saltatrix sit in illa neuma, in hac sit vel tonus vel alia saltatrix: sive sit in diapente sive in diatessaron sive in ditono seu semiditono, ut aequa sit responsio. Aut contra saltatricem ponamus aut spissam diatessaron, aut diapente quaternariam, ut dupla fiat proportio. Aut contra saltatricem constituamus ternariam diatessaron vel diapente, aut ditonum semiditonumve spissum, ut sesquialtera fiat responsio, ut sine subtili collationis consideratione nihil temere fiat ignoranterque penes nos.

Omnes saltatrices in omnibus consonantiis aequa proportione conferuntur, et cum his tonus ac semitonium. Diapente spissa contra

raume ist ein Quartengang natürlich unmöglich, weil er ununterbrochen nur 4 Töne umfasst.

Eine dreitönige Quintenfigur kann in dreifacher Gestalt erscheinen (D E a, D F a, D G a); unbrauchbar hierzu sind wieder die 2. und 3. Gattung, die übrigen Gattungen klingen besser. Mit 4 Tönen ausgeführt (z. B. DEFa, DEGa, DFGa etc.) ist die Quint am schönsten.

III. Von der symmetrischen Stellung der Tonfiguren.

Mit möglichster Sorgfalt bemühe man sich um eine solche Vertheilung der Tonfiguren oder Neumen, dass sie, mögen sie durch Wiederholung desselben Tones oder durch Verbindung zweier oder mehrerer verschiedener Töne gebildet sein, stets entweder bezüglich der Anzahl der Töne oder bezüglich deren Dauer oder Geltung in schönem Verhältnisse stehen und sich einander entsprechen, dass also bald gleiche den gleichen, oder doppelte oder dreifache den einfachen u. dgl. im Verhältnisse von 2 : 3 oder 3 : 4 gegenübergestellt resp. aneinandergefügt werden. In gleichem Verhältnisse stehen sie dann, wenn einfache Figuren den einfachen, doppelte den doppelten u. s. w. folgen. So ist's auch mit der Anzahl von Tönen im Gleichheitsverhältnisse: 2 gegen 2, 3 gegen 3. Im Verhältnisse von 1 : 2 stehen 2 Noten (oder Töne) gegen eine, 4 gegen 2 u. s. w. Gleiches hat auch statt in Bezug auf die Dauer (das Aushalten) der Töne, wo das Gleichheitsverhältniss von 2 zu 4 Tönen dadurch hergestellt wird, dass die an Zahl wenigeren Töne um so langsamer oder gedehnter gesungen werden, bis sie die Dauer der 4 andern aufwiegen.

Bisweilen setze man ein springendes Neuma gegen ein springendes, ein gangartiges gegen ein gangartiges, und sofort gleichnamige gegen gleichnamige; bisweilen verändere man sie, so dass z. B. ein gangartiges einem springenden, ein viertöniges einem dreitönigen gegenüberstehe, oder ein Quintengang einer Quart, damit diejenigen, welche Einsicht in der Sache haben, durch solche anständige Abwechslung zufrieden gestellt werden; solche Leute fordern stets ein schönes Verhältniss in der Vertheilung der Neumen.

Also wollen wir hierauf unser besonderes Augenmerk richten und die Sache näher beleuchten. Wenn nun in dem einen Neuma ein Quintensprung ist, so soll ihm ein anderes nachfolgen, das entweder ein Sekundintervall oder einen Quinten-, Quarten- oder Terzensprung (grosse oder kleine Terz) bildet; so ist die Gleichheit hergestellt. Gegen ein springendes Intervall einen Quartengang oder einen viertönigen Quintengang gesetzt, giebt das Verhältniss von 1 zu 2; gegen ein springendes Neuma eine dreitönige Quart oder Quint oder einen Terzengang gesetzt, giebt das Verhältniss von 2 : 3. Beachten wir so die Zusammenfügung der Neumen genau, damit uns nicht der Vorwurf der Leichtfertigkeit und Unwissenheit treffe.

Alle springenden Intervalle knüpfen sich im Gleichheitsverhältnisse aneinander, zu diesen auch das Intervall des Ganz- und Halbtones. Einem

sese aequa conferuntur collatione aut contra saltatricem simul et ternariam, aut contra saltatricem simul et ditonum sive semiditonum spissum: aut contra tonum sive semitonium cum ditono sive semiditono: aut contra quaternariam et simplicem neumam: aut contra unam simplicem et quatuor repercussas: aut contra tonum sive semitonium et tres repercussas.

Quaternaria ad ternariam, ditonum, semiditonum sesquitertia est; ad tonum autem semitoniumve dupla.

Ternaria ditonus semiditonus, sesquialteram faciunt proportionem ad tonum semitoniumve.[88]

Item aliquotiens diatessaron et diapente commilitent, ita ut si altera saltatrix intendatur, altera spissa remittatur, aut si haec quaternaria remittatur, haec ternaria intendatur. Tum diapente sibimet conferatur, ut si haec surgat spissa, illa deponatur saltatrix, vel quaternaria vel ternaria. Interdum per commixtum motum sibimet convinculentur. Eodem modo diatessaron: aliae quoque consonantiae aut pariter bis deponantur, vel simul intendantur, seu in commixto concatenentur.[89]

Aliquando considerationem constitutivarum habeamus partium in diatessaron et diapente, aliquotiens specierum suarum, nonnunquam etiam interpositionis minorum consonantiarum.

Constitutivae partes sunt diatessaron tonus et semiditonus, vel ditonus et semitonium. Interdum partes praeponamus, interdum postponamus, et si una vice praeponamus vel postponamus istas, alia vice illas, aliquando quoque cingamus diatessaron partibus, ipsa in medio vice dominae constituta. Haec consideratio non est inter contemnendas, cum in illa dialectica lucet qualitas.

Eadem observatio debet esse in Diapente; partes eius sunt tonus, diatessaron, semiditonus et ditonus. Haec resolutio non semper inveniatur, sed fieri oportet naturaliter.[90]

Propter diatessaron et diapente, quae in cantilenis pollent praecipue, desiderat unaquaeque chorda vel litera quartam quintamve supra et infra se habere. Quapropter F et f admodum indigent synemmenon, ut gravis supra quartam, acuta infra habeat quintam ad se resultantem per diapente.[91]

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25.
Druck von Otto Hendel in Halle.

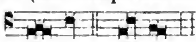
Quintengange entspricht wieder numerisch ein Quintengang oder ein springendes Intervall mit einem dreitönigen; oder ein springendes mit einem Terzengange verbunden; oder ein Ganz- oder Halbtonintervall mit einem Terzengange; oder ein viertöniges Neuma mit einem einzelnen Tone; oder ein einzelner Ton mit einem viermal angeschlagenen Tone, oder endlich ein Ganz- oder Halbtonintervall mit einem dreimal angeschlagenen Tone.

Ein viertöniges Neuma steht zu einem dreitönigen oder einem Terzgange wie 4 : 3, zum Ganz- oder Halbtonneuma wie 2 : 1.

Ein dreitöniges Neuma und ein Terzgang stehen zum Ganz- oder Halbtonneuma wie 3 : 2.

Ferner sollen Quart und Quint so gegeneinander gestellt werden, dass, wenn die eine springend steigt, die andere enggeführt fällt, oder wenn die Quint viertönig fällt, die Quart dreitönig steigt. Auch zwei Quintenneumen können nebeneinander gestellt werden, so dass, wenn das eine enggeführt steigt, das andere springend oder vier- oder dreitönig fällt. Manchmal mögen sie auch in gemischter Bewegung verbunden werden. Ingleichen kann man mit der Quart verfahren. Auch können andere Intervalle zweimal gleichmässig aufsteigend oder fallend gesetzt oder in gemischter Bewegung verbunden werden.

Manchmal müssen wir die Bestandtheile der Quart und Quint, manchmal ihre Gattung in Obacht nehmen und gehörig benützen, oft auch sehen, wie wir den Raum dieser Intervalle mit kleineren Intervallen ausfüllen und schmücken können.

Die Bestandtheile der Quart sind: der ganze Ton mit der kleinen Terz, oder die grosse Terz und ein Halbton. Manchmal kann man diese Theilintervalle (dem Hauptintervalle) voransetzen, manchmal nachfolgen lassen (z. B. ); und wenn man sie einmal vor- oder nachsetzt, kann man das andere Mal die umgekehrte Weise beobachten, oder auch die Quart wie eine Königin in die Mitte setzen und sie mit ihren Bestandtheilen umgeben (z. B. )

Solche Behandlung ist nicht gering zu schätzen, da sie von Gewandtheit in Anwendung der Figuren Zeugniss giebt.

Das Nämliche kann man bei der Quint thun, deren Theilintervalle der Ganzton und die Quart, die grosse und kleine Terz sind. Doch soll man eine solche Zerlegung in ihre Bestandtheile nur dann bringen, wenn sie gleichsam natürlich und ganz ungezwungen sich ergiebt.

Da die Quart und Quint in den Gesängen eine hervorragende Bedeutung haben, so strebt jeder Ton gern nach einer Quart oder Quint über oder unter sich. Deshalb verlangt das F und f ein b, damit sich über dem F eine reine Quart und unter dem f eine reine Quint ergebe.

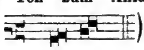
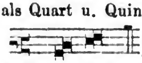
Coniunctio motuum[92] tum fit ex similibus, tum ex dissimilibus. Dissimilitudo autem erit, si ex motibus i. e. tonis, semitoniis, ditonis et caeteris alius alio plures paucioresve habeat voces, aut magis coniunctas vel disiunctas; dissimiliter deinde vel similiter facta coniunctione motus motui tum erit praepositus, i. e. in superioribus positus, tum suppositus, tum appositus, i. e. cum in eadem voce unius motus finis erit, alteriusque principium; tum interpositus, i. e. quando unus motus infra alium positus et minus gravis et minus acutus; tum commixtus, i. e. partim interpositus partimque suppositus aut praepositus aut appositus, rursusque hae positiones dirimi possunt secundum laxationis et acuminis, augmenti et detrimenti, modorum quoque varias qualitates.[93]

Praepositus erit opportunior, si prior surgat per tonum et intermisso semitonio praepositus iterum surgat per tonum, quia ita ambo in diapente constant; aut per ditonum tendens praepositus ad principium prioris per diapente resultet; quia considerationem proportionis i. e. collationis habere debemus in illis. Unde praepositus per diatessaron et diapente non est formandus. Si autem prior surgat per semitonium interposito tono, praepositus scandat per tonum, ut ita principium eius et finis ad principium prioris per diatessaron et diapente, ad finem autem eius per tonum ditonumque resultet: aliis modis minus erit commode, cum proportionis commoditasque et concinentia non consideratur. Idem motus tantum fit ascensione.

Appositus ut ascensioni, ita et obnoxius est et descensioni. Intensus motus honestior erit, si in proto ita fiet intensio: ut si prior surgat per tonum, appositus ascendat, aut per semitonium[94] trochai-

Die Verbindung der Intervalle kann mit ähnlichen oder unähnlichen Tonbewegungen statthaben. Unähnlichkeit ist da, wenn ein Intervall (Ganzton, Halbton, Terz u. s. w.) mehr oder weniger Töne in sich schliesst, oder der Tonabstand grösser oder kleiner ist. Mögen nun ähnliche oder unähnliche Tonbewegungen zu einander treten, so kann die zweite Tonbewegung (Intervall) bald höher als die erste stehen (z. B. ), bald tiefer (z. B. ), bald beginnt sie im Schlusstone der ersten (z. B. ), bald fällt sie zwischen die beiden Endtöne des ersten Intervalls (z. B. ); auch können diese Arten gemischt erscheinen, so dass blos ein Ton des zweiten Intervalls entweder zwischen, oder über oder unter die Töne des ersten fällt, oder auch ein Ton des neuen Intervalls gleich mit dem letzten Tone des vorhergehenden Neumas ist [z. B. 

]. Alle diese Stellungen können natürlich je nach Tiefe und Höhe, Erweiterung und Verengung und nach Beschaffenheit der Tonarten sich ändern.

Bei der höheren Lage des nachfolgenden Neumas ist es schöner, wenn das vorhergehende einen ganzen Ton aufwärts steigt und das nachfolgende mit Uebergehung des Halbtons wieder einen Ganztonschritt macht, weil dann beide einen Quintenraum ausfüllen (z. B. ); oder man kann das zweite Neuma ein Terzintervall sein lassen, wodurch sein letzter Ton zum Anfange des ersten Neumas als Quint harmonirt (z. B. ); denn überall muss man ein richtiges Verhältniss der Tonverbindung beobachten. Deshalb kann ein solches nachfolgendes Intervall nie eine Quart oder Quint sein. Ist aber das erste Intervall eine kleine Terz, so kann das zweite nur ein Ganzton sein, so dass dessen erste und zweite Note zum Anfange des ersten Intervalls als Quart u. Quint, zu seiner Endnote als Sekunde oder Terz sich erweist (z. B. ). In anderer Weise geht die Zusammenstellung nicht wohl an, da sonst ein gutes Verhältniss und eine angenehme melodische Führung (schöne Zusammenstellung und Konsonanzverhältniss) nicht erreicht wird. Solche Tonfügung geschieht nur aufwärts.

Dass das folgende Neuma mit dem Endtone des vorhergehenden beginnt, findet sowohl in auf- als auch absteigender Bewegung statt. Bei aufsteigender Bewegung ist es schöner, wenn z. B. im I. Ton nach einem

cum i. e. cuius longum toni spatium breve semitonii praecedit [quia semitonus[94] est quidam trochaicus i. e. ex longo et brevi; quidam iambicus ex brevi. Ditonus est uniformis tantum spondaicus]: aut per diatessaron seu diapente: sed diatessarontice appositus melius ascendit, quia eius principium et finis proportionaliter conferetur principio et fini praecedentis, finis principio et fini per diatessaron et diapente, principium fini per tonum. Sed diapenticus appositus tantum per finem fini praecedentis respondet per diapente; aut si prior surgit per trocheium, semitonum habet . . . .[95]

De cognitione positionis syllabarum sufficit (animadvertere), quod quaelibet syllaba duabus vel tribus vocibus constans diatessaron et diapente nunquam excedit.

Hae praeterea coniunctiones similiter et in partibus et distinctionibus observandae sunt, ut finis alicuius partis vel distinctionis secundum praedictos principio modos convenire utrique videantur.[96]

IV. De partibus et distinctionibus.

Eodem modo distinguitur cantilena, quo et sententia: quippe tenor spiritus humani per cola et commata discurrendo requiescit.[97] Particulae sunt sua cantionis cola et commata, quae suis finibus cantum distinguunt, sed cola fiunt coeuntibus apte commatibus duobus pluribusve, quamvis interdum est, ubi indiscrete comma vel cola dici potest.[98]

Distinctio in musica est, quantum de quolibet cantu continuamus, quae ubi vox requieverit, pronuntiatur[99] — seu distinctiones sunt loca, in quibus repausamus in cantu et in quibus cantum dividimus.[100] Omne quod dividitur, facile capitur tam usu quam sensu; quod vero indivisum, idem est confusum magisque mentem confundit et ignorantiae tenebris involvit, quam aliqua doctrina imbuat, aut scientiae luce expeditam faciat. Haec est causa, propter quam et syllabae et partes et distinctiones etiam in musica excogitatae sint.[101]

Ganztonschritte des ersten Neuma das zweite ebenfalls steigt, sei es durch den trochaischen Schritt einer kleinen Terz, d. h. wobei der Ganzton unten, der Halbton oben liegt (die kleine Terz bildet bald einen Trochäus _ ◡ d. i. Ganzton und Halbton, bald die Jambenform ◡ _ d. i. Halbton und Ganzton; die grosse Terz gleicht stets dem Spondäus _ _ d. i. zwei ganze Töne): sei es durch eine Quart oder Quint; doch ist ein Quartensprung des zweiten Intervalls schöner, weil sein Anfang und Ende zu dem Anfange und Ende des ersten in einem guten Verhältnisse stehen (z. B.



D a = Quint; E a = Quart; D E = Ganzton). Die Anreihung einer Quint würde aber in ihrem Endtone nur mit dem Endtone des vorhergehenden Intervalls im Quintenverhältnisse stehen (z. B.



). [Der folgende Satz ist in Gerbert unvollständig und also unübersetzbar.]

In Bezug auf die Verwendung der einfachsten Tonfiguren gilt im Allgemeinen, dass ein aus 2 oder 3 Tönen bestehendes Neuma den Raum einer Quart und Quint nicht überschreitet.

Diese Weise der Intervallenfügung ist auch für die Abschnitte und Sätze zu beobachten, so dass die Endnote eines Abschnittes oder Satzes beiden Anfangsnoten (d. h. der seinigen und der des vorhergehenden Satzes) in berührtem konsonanten Verhältnisse entsprechend sich erweise.

IV. Von den Abschnitten und Sätzen.

Eine Melodie lässt sich ebensowohl als eine Rede in Abschnitte zerlegen; denn der Redende muss zum Athmen Ruhepunkte haben, welche durch Kolon und Komma angezeigt werden. Ingleichen hat auch ein Gesang seine Ruhepunkte, durch welche seine Melodie in grössere oder kleinere Abschnitte geschieden wird, deren Endnoten dem Komma oder Kolon entsprechen. Obwohl das Kolon gewöhnlich erst nach mehreren Kommaten folgt, so giebt es doch auch Fälle, wo man statt des einen das andere Unterscheidungszeichen setzen kann.

Eine musikalische Distinktion (Satz) nennen wir einen ohne Unterbrechung bis zu einem Ruhepunkte fortgeführten Theil eines Gesanges; — oder Distinktionen können auch genannt werden die Stellen eines Gesanges, wo ein Ruhepunkt gemacht wird, und welche die Melodie in Sätze scheiden. Was man zertheilt, wird leichter erfasst und begriffen, sowohl in materiellen als geistigen Dingen; was aber ungetheilt (ohne Zerlegung in Unterabtheilungen) uns geboten wird, das entbehrt der Klarheit und ist mehr geeignet den Geist zu verwirren und die Unkenntniss zu vermehren, als zu belehren und zum Lichte der Erkenntniss den Weg zu bahnen. Deswegen kam man auf den Gedanken, auch in der Musik eine Zerlegung der Gesänge in Tonfiguren, Abschnitte und Sätze in Anwendung zu bringen.

Est autem duplex distinctio: alia est maior et prima, quae fit in fine reflexionis ad finalem; vel in fine ascensus vel descensus a finali in vocem reddentem ad ipsam diatessaron vel diapente, sive fiat ascensus seu descensus gradatim vel per saltum secundum uniuscuiusque toni proprietatem.

Distinctio minor et secunda, quae potius subdistinctio appellatur, est, quae fit in repercussione ad superiores vel ad inferiores ad aliquam vocem, vel finali vel eius diatessaronice aut diapentice voci consonantem, donec ad illam finalem vel ad istarum vocum aliquam cantus revertatur.[102]

Distinctiones in eisdem vocibus debere finiri in unoquoque modo, in quibus possunt incipi cantus eius modi, manifestum est („Omne principium secundum sex consonantias suo fini concordare debet"). Et ubi melius et saepius incipit unusquisque modus, ibi melius et decentius suas distinctiones incipere vel finire consuevit. Plures autem distinctiones in eam vocem, quae modum terminat, debere finiri, magistri tradunt; ne si in alia aliqua voce plures distinctiones, quam in ipsa, fiant, in eandem quoque et cantum finiri expetant, et a modo, in quo fuerat, mutari compellant. Ad eum denique modum magis cantus pertinet, ad quem suae distinctiones amplius currunt. Nam et principia saepius et decentius in eadem voce, quae cantum determinat, inveniuntur.[103]

Non semper in finalem seu affinalem distinctiones currunt, sed etiam in superiores et principia distinctionum pertingunt et fines, et in primam sub finalibus in autenticis cantibus, in plagis etiam inferius.[104]

In plagis minime licet vel principia vel fines distinctionum ad quintas intendere, cum et ad quartas perraro solent pervenire. In autentis vero, praeter deuterum, eadem principia et fines distinctionum minime licet ad sextas intendere, plagae vero proti vel triti ad tertias intendunt; et plagae deuteri et tetrardi ad quartas intendunt.[105]

Prima nona quia in elevatione tres toni sequuntur neque ulla sequentium diatessaron ei charitate coniungitur, quae principalis est consonantia, nullius toni regularem similitudinem tenet, neque cantum neque distinctionem in ea principium vel finem habere probabilis, nisi vitio id fiat.[106]

Pars una vel plures distinctionem faciunt i. e. congruum respirationis locum. De quibus est notandum, quod tota pars compresse et notanda et exprimenda est, syllaba vero compressius, tenor vero, i. e. mora ultimae vocis, qui in syllaba quantuluscunque est, amplior in parte, diutissimus vero in distinctione, (quasi) signum in his divi-

Distinktionen (oder Ruhepunkte) gibt es zweierlei: die eine, die grössere oder erste befindet sich auf der Finalnote am Ende des Wortsinns, oder am Ende eines Ganges, welcher von der Finale zu einer mit ihr in Quart oder Quint konsonirenden Note auf- oder absteigt, mag dies nun stufen- oder sprungweise geschehen je nach der Eigenthümlichkeit eines Tones (Tonart).

Die kleinere oder zweite Distinktion, welche man besser untergeordnete nennen könnte, findet sich bei einem wiederholten Auf- oder Absteigen auf einem Tone, welcher entweder mit der Finale oder mit einem zu ihr eine Quart oder Quint bildenden Tone in konsonantem Verhältnisse steht, und zwar, ehe der Gesang zur Finale oder zu einer der genannten Töne zurückkehrt.

Es ist klar, dass die Distinktionen in jeder Tonart auf solchen Tönen geschehen müssen, in welchen man den Gesang auch beginnen kann (nämlich auf denjenigen, welche von der Finale abwärts und aufwärts nicht weiter als eine Quint entfernt sind). Und mit ebendenselben Tönen, mit welchen eine Tonart besser und öfter beginnt, beginnt und schliesst man gewöhnlich auch lieber und besser die Distinktionen oder Sätze. Nach der Lehre der Meister soll aber die Mehrzahl der Distinktionen eines Gesanges in der Finale geendet werden, damit, wenn die meisten Distinktionen in einem andern Tone schliessen, die Melodie nicht an ihrem Schlusse nach diesem Tone hingedrängt und die Tonart geändert werde. Denn ein Gesangstück gehört demjenigen Tone an, auf dessen Finale die Distinktionen zumeist auslaufen. Auch begonnen wird ein Gesangsstück öfter und besser mit der Finale.

Doch enden die Abschnitte nicht immer mit der Finale oder Affinale, sondern auch in höheren Tönen machen sie Anfang und Ende, in authentischen Tonarten selbst einen Ton unter der Finale, in plagalen noch tiefer.

In den Plagaltonarten ist die Quint als Anfangs- und Schlusston der Abschnitte nicht brauchbar, da sie ohnehin sehr selten die Quart dazu benützen; in den authentischen Tonarten ist hiezu die Sext nicht zu verwenden, ausser im III. Tone; die II. und VI. Tonart erhebt sich zur Terz, die IV. und VIII. zur Quart.

Das b molle, welches über sich 3 ganze Töne hat und also keine reine Quart über sich bilden kann, welche doch die vorzüglichste Konsonanz ist, entbehrt der Regelmässigkeit, weshalb auf ihm weder ein Gesangsstück noch ein Abschnitt anfangen und enden kann; wo es vorkommt ist es in fehlerhafter Weise geschehen.

Eine oder mehrere Phrasen geben eine Distinktion (Abschnitt, Satz) d. h. einen bequemen Punkt zum Athemholen. Zu bemerken ist, dass die, Phrase eng und gedrängt, das Neuma noch gedrängter sowohl zu notiren als zu singen ist; der Tenor, d. i. die Dehnung des letzten Tones, welche bei den Neumen kaum bemerkbar, länger bei der Phrase, am längsten beim

sionibus existit, sicque opus est, ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur.

Oportet ergo, ut more versuum distinctiones aequales sint, et aliquotiens eaedem repetitae, ut aliqua vel parva mutatione variatae, et cum plures fuerint duplicatae, habentes partes non nimis diversas, et quae aliquotiens eaedem transformentur per modos, aut similes intensae vel remissae inveniantur.

Sunt vero quasi prosaici cantus, qui haec minus observant, in quibus non est curae, si aliae maiores aliae minores partes et distinctiones per loca sine discretione inveniantur more prosarum.[107]

V. Opportunitas modulandi.[108]

1. Omnis, qui melos inchoat, prae cunctis systema debet advertere, dehinc sonos miscere atque componere.[109] Nam affectus rerum, quae canuntur, oportet ut imitetur cantionis affectus; sunt interdum res, quae et hoc tono et illo tono aeque congruenter recipiuntur, ut cantari possint; sunt interdum res, quae minime suum sensum aeque huic et illi tono attribuant, ita ut si transponantur, aut priorem dulcedinem non servent aut ad sensum indecentes fiant.[110]

2. Item adverte, quod diversi diversis delectentur et non omnium aures eiusdem modi sono oblectentur, unde plerumque evenit, ut dum quod cantatur, isti videatur dulcissimum, ab alio dissonum iudicetur atque omnino incompositum. Alios namque morosa et curialis vagatio primi delectat, alios rauca secundi gravitas capit; alios severa et quasi indignans persultatio tertii iuvat; alios adulatorius quarti sonus attrahit; alii modesta quinti petulantia ac subitaneo ad finalem casu moventur; alii lacrymosa sexti voce mulcentur; alii inimicos septimi saltus libenter audiunt; alii decentem et quasi intonalem octavi canorem diligunt. Si iuvenum rogatu cantum componere volueris, iuvenilis sit iste ac lascivus: sin autem senum, morosus sit et severitatem exprimens.[111]

3. Item, ut in tranquillis rebus tranquillae sint neumae, laetisonae in iucundis, moerentes in tristibus, quae dure sunt dicta vel facta, duris neumis exprimi, subitis, clamosis, incitatis et ad ceteras qualitates eventuum et affectuum deformatis.[112] Sic secundum sensum

Satze oder Abschnitte ist, bildet zugleich das Theilungszeichen, wodurch dann erzielt wird, dass der Gesang wie in metrischen Füssen dahinschreitet.

Nach Art der Verse sollen also die Abschnitte gleich sein und manchmal die nämlichen wiederholt werden; man kann sie hiebei ein wenig verändern, doch sollen, wenn mehrere zweimal nacheinander angebracht werden, nicht in ihren Neumen und Phrasen zu verschiedenartig sein, und wenn sie eine Umbildung durch Aenderung der Intervalle erfahren, doch in ihren auf- oder abwärts gehenden Schritten ähnlich gehalten werden.

Es giebt jedoch auch Gesänge, welche man prosaische nennen könnte, und in denen eine Gleichheit und Aehnlichkeit nicht beachtet wird; bei diesen verschlägt es nichts, wenn einige ihrer Phrasen, Abschnitte und Sätze hin und wieder unterschiedslos eine grössere oder geringere Ausdehnung haben nach Art der Prosa.

V. Anweisung zur Komposition.

1. Wer einen Gesang komponiren will, hat vor allem die richtige Oktavengattung oder Tonart zu suchen, woraus er die Töne zu entnehmen und zu verbinden hat. Denn der Ausdruck des Gesanges muss den Inhalt des Textes wiedergeben. Für manchen Textinhalt ist es gleich, ob man diese oder jene Tonart wähle; andre Texte aber gestatten nicht einen beliebigen Ton zu nehmen, um ihren Sinn zur Geltung zu bringen; für sie passt nur eine Tonart; setzt man sie in eine andere um, so büssen sie entweder ihre Schönheit ein, oder es passt die Melodie nicht mehr zum Texte.

2. Man bedenke ferner, dass nicht Alle an Gleichem Gefallen haben, und nicht Aller Ohren jeden Gesang gleich angenehm finden; es geschieht ja oft, dass eine Melodie dem Einen sehr schön scheint, ein Anderer sie aber für übelklingend oder ganz verfehlt erklärt. So erfreut sich der Eine an der langsamen und gemessenen Bewegung des I. Tons, den Anderen sprechen die dumpferen Töne und der Ernst des II. Tones an; diese finden ihr Wohlgefallen an den kühnen und gleichsam herausfordernden Schritten des III., jene fühlen sich durch den schmeichlerischen Klang des IV. Tons angezogen; einige werden ergriffen durch den maassvollen Frohsinn und das rasche Abfallen zur Finale, was dem V. Tone eigen ist; andere hören das klagende Wesen des VI. lieber; diese ergötzen sich an den ungewöhnlichen Sprüngen des VII., während jenen der bescheidene und anspruchslose Gesang des VIII. Tones besonders gefällt. Für junge Leute setze man Melodien von leichtem und frischem Charakter; für Greise aber sei sie ernsten und bedächtigen Wesens.

3. Handelt es sich um den Ausdruck ruhiger Stimmungen, so sollen auch die Tonfiguren ruhigen Wesens sein, für freudige Veranlassungen (oder Texte) seien sie heiterklingend, klagend bei traurigen Gelegenheiten; und wo der Text heftige Ausdrücke enthält oder erregende Dinge vor-

verborum cantus varietur et quis canendi modus cuilibet materiae conveniat, prospiciatur; et ut ita cantum (Musicus) moderetur, ut in adversis deprimatur et in prosperis exaltetur.[113]

4. Proponat sibi Musicus, quibus ex divisionibus incedentem faciat cantum, sicut Metricus, quibus pedibus faciat versum; nisi quod Musicus non se tanta legis necessitate constringit, quia in omnibus se haec ars in vocum dispositione rationabili varietate misceri permittit.[114]

Oportet ergo, ut more versuum distinctiones aequales sint, sicut in bene procuratis cantibus invenimus, quos metricos dicere possumus, ut: „Non vos relinquam orphanos, alleluia, | vado et veniam ad vos, alleluia, | et gaudebit cor vestrum, alleluia." Metricos autem cantus dico, quia saepe ita canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamur, sicut fit, cum ipsa metra canimus, in quibus cavendum est, ne superfluae continuentur neumae dissyllabae sine admixtione trissyllabarum ac tetrasyllabarum... Non est parva similitudo metris et cantibus, cum et neumae loco sint pedum, et distinctiones loco versuum, utpote ista neuma dactylico, illa vero spondaico, illa iambico metro decurreret, et distinctionem nunc tetrametram nunc pentametram, alias quasi hexametram cernes et multa alia, ut elevatio et positio tum ipsa sibi, tum altera alteri similis vel dissimilis praeponatur, supponatur, apponatur, interponatur, alias coniunctim, alias divise, alias commixtim.[115]

5. Cuiuslibet cantus naturalis authentus vel plagalis naturalem et propriam a suo finali habet inceptionem. Ab ipso finali vero nec supra quintam vocem superiorem, nec infra quintam inferiorem habet regularem inceptionem, quia facta inceptione cantus in suis speciebus diapente et diatessaron et eorum vocibus, quae componunt diapason illius toni ab ipsa voce inceptionis, poterit cantus consonanter secundum distinctiones medias et terminationem suam in finalem vocem et literam reduci.[116]

6. Illud praeterea laudis cupido modulatori iniungimus, ne in una neuma nimium eam inculcando oberret; omni nisu vitare contendat compositor vitium, quod apud musicos ὁμοιόφϑογγον i. e. similitudo sonorum appellatur, cantare. Si autem interdum aliquae

bringt, sollen auch die Neumen sich diesen anpassen durch härtere, rasch abfallende Tonschritte, durch starktönende und aufregende Figuren, oder durch andere die Stimmungen und Affekte kennzeichnende Ausdrucksformen. So soll also die Melodie mit dem Sinne des Textes übereinstimmen, und der Komponist sehe sich wohl vor, dem Texte den rechten musikalischen Ausdruck zu verleihen, darum benütze er für traurige Stoffe eine tiefere, für freudige eine höhere Stimmlage.

4. Ferner stelle sich der Komponist vorher die Theilung seines Gesanges in bestimmte Abschnitte fest, wie auch der Dichter zuvor überlegt, welches Versmaass er anwendet; nur ist der Musiker nicht an so strenge Regeln gebunden, da seine Kunst ihm in Anwendung des Tonmaterials nach allen Seiten hin eine vernünftige Freiheit gestattet.

Diese Abschnitte oder Sätze sollen nun nach Art der Verse gleich sein, wie man es bei allen gutangelegten Gesängen findet, die man auch metrische Gesänge nennen könnte, wie z. B. die Antiphon: „Non vos relinquam orphanos etc. etc.", welche sich in 3 Abschnitte theilt. Ich nenne solche Gesänge metrische, weil, wenn wir sie absingen, dies oft wie nach einem Versmaasse geschieht, gerade so, als wenn wir Verse sängen; dabei ist jedoch zu beachten, dass nicht zu viele zweitönige Neumen ohne Dazwischenstellung von 3- und 4tönigen sich folgen sollen. Verse und Melodien haben einige Aehnlichkeit, da die Neumen die Stelle der Versfüsse, die Distinktionen die Stelle der Verszeilen vertreten; so hat auch ein Neuma Aehnlichkeit mit einem Daktylus, ein anderes mit einem Spondäus, wieder ein anderes gleicht einem Jambus; die Distinktionen selbst erscheinen bald gleichsam 4-, bald 5-, bald 6-füssig und s. f.; bald machen die Neumen eine gleiche Bewegung aufwärts oder abwärts, bald eine ungleiche, bald eine entgegengesetzte, bald folgen sie sich so, dass das nachfolgende in gleichem oder in einem höheren oder tieferen Tone als das vorhergehende beginnt; bald erscheinen sie verbunden, bald getrennt, bald in gemischter Art.

5. Jeder natürliche Gesang, sei er authentisch oder plagal, nimmt seinen naturgemässen und eigenthümlichen Anfang bei der Finale; will er von einem andern Tone seinen Ausgang nehmen, so darf dieser Ton nicht ausserhalb der Quint über und unter der Finale liegen; denn nur, wenn die Melodie in der eigenthümlichen Quinten- und Quartengattung und in deren Tönen, woraus sich die betreffende Oktavenreihe bildet, ihren Anfang genommen hat, kann sie auch die regelrechten Schlusstöne der mittleren Distinktionen sowie die gehörige Schlussformel mit der zuständigen Finale finden.

6. Ferner schärfe ich dem Komponisten, welcher Preiswürdiges schaffen will, noch ein, dass er eine und die nämliche Tonfigur ja nicht zu oft brauche; er muss sich bestens bestreben, den Fehler der Monotonie und Einförmigkeit zu vermeiden. Es ist zwar nicht zu tadeln, wenn einige

deçentes neumae semel repetantur, non vituperamus; neumae sint repetitae, sed tunc, cum perpulcrae fuerint.[117]

Item reciprocata neuma eadem via qua venerat, redeat, ac per eadem vestigia recurrat,[118] i. e. pulcrum est, si per quas notas neuma descendat, per easdem statim ascendat;[119] item ut qualem ambitum vel lineam una facit saliendo ab acutis, talem inclinatam altera e regione opponat respondendo a gravibus.[120]

7. Animadvertendum praeterea, quod maximum in cantu iocunditatem faciunt istae duae consonantiae diatessaron et diapente, si convenienter in suis locis disponantur; pulcrum namque sonum reddunt, si remissa aliquotiens, statim in eisdem vocibus elevantur. Verum tamen diatessaron multo dulciorem melodiam facit, et maxime in autento deutero, si interdum ter vel quater, vel eo amplius varie repercutiatur; item decentissimus in cantu sonus est, si diatessaron interdum ita variatur, ut semiditonus vel ditonus nunc praecedat, nunc subsequatur.[121]

8. Aliquando una syllaba unam vel plures habet neumas, aliquando una neuma plures dividatur in syllabas. Variabuntur hae vel omnes neumae, cum alias ab eadem voce incipiant, alias de dissimilibus secundum laxationis et acuminis varias qualitates.[122]

9. Sed et hoc harmoniam non minimum exornat, si in cantibus discipulorum id observetur, ut finalem saepe repetant circaque illa versentur, et in quarta rarissime pausent, in quinta vero nullo modo. Sed et si quintam aliquando contigerint, raptim et quasi formidando eam contingentes properanter recurrant. In cantibus autem magistrorum id providendum est, ut in acutis maxime versentur, et postquam in quinta a finali bis vel ter pausaverint, finalem requirant, rursusque ad superiores festinando se transferant.

Observandum etiam de diapente, ut in melodia subiugalium a finali nunquam ad superiores saliat; diatessaron vero supra et infra libere fiat. Quarti tamen cantus per diapente competentior quam per diatessaron cadit et resurgit; nec mirum, cum et magistri huius harmonia saepius et melius ad sextam quam ad quintam intendatur et remittatur.

Notandum quoque, quod in cantibus autentorum plurimum sit, eos a finali crebro per diapente deponi et elevari, in tertio id inconcinnius est, sed in quinto decentissimum. In quo et hoc ornatui est, si plerumque cantus eius a finali per ditonum et semiditonum surgat.[123]

10. Optima autem modulandi forma est, si ibi cantus pausa-

gute Figuren einmal wiederholt werden, doch muss ihre Schönheit und Güte solche Wiederholung rechtfertigen.

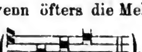
Ferner soll ein in der Form entgegengesetztes Neuma den nämlichen Weg zurücknehmen, d. h. es ist löblich, wenn ein Neuma durch dieselben Stufen allsogleich wieder aufwärts geht, durch welche es abwärts gemacht wurde; ebenso ist es gut, wenn ein nachfolgendes Neuma dem vorhergehenden, abwärts springenden Neuma durch einen entgegengesetzten gleich grossen Sprung entspricht.

7. Zu beachten ist ferner, dass die richtige Stellung der konsonirenden Quart und Quint dem Gesange grosse Anmuth verleiht; dies ist z. B der Fall, wenn diese Intervallengänge oder Sprünge zuerst fallend und gleich darauf steigend angebracht sind. Doch bildet die Quart, vornämlich im III. Tone, einen bei weitem schöneren Melodiegang, wenn sie bisweilen 3 oder 4 mal und öfter in verschiedener Gestaltung auftritt; gleichfalls ist es sehr wohlklingend, wenn die Quart zuweilen so gestellt wird, dass die kleine oder grosse Terz ihr einmal vorangeht, das andere Mal nachfolgt.

8. Manchmal wird eine Tongruppe von einer oder mehreren Tonfiguren gebildet, manchmal begnügt man sich mit eintönigen Neumen. Eine Abwechslung bringt man in diese Figuren, wenn man sie bald auf der gleichen, bald auf einer andern höhern oder niedrigern Stufe beginnen lässt.

Zum klaren Ausdrucke der Verhältnisse einer Tonart trägt auch dies viel bei, wenn besonders bei den plagalen Melodien man die Finale öfter hören lässt und sich nicht viel von ihr entfernt; auch wenn man auf der Quart selten, auf der Quint nie einen Ruhepunkt macht; berührt man bei den plagalen Weisen etwa einmal die Quint, so geschehe es nur rasch und schüchtern sie streifend und schnell davon zurückkehrend. Bei den authentischen Gesängen hingegen verweile man vorzugsweise in den höhern Tönen, und erst wenn man 2 oder 3 mal in der Quint oberhalb der Finale sich bewegt hat, kehre man zu dieser wieder zurück, ergreife aber alsbald wieder die höhere Tonlage.

Man beachte auch, dass die plagalen Melodien niemals einen Quintensprung von der Finale aufwärts machen, während sie nach der obern und untern Quart sich frei bewegen können. Beim IV. Tone ist der Quintensprung von der Finale aufwärts und ein gleiches Zurückspringen zu ihr zulässig, zumal der authentische (III.) Ton selbst zur Sext aufsteigt und von da wieder zurückkehrt.

In den authentischen Gesängen soll das Intervall der Quint über der Finale sowohl aufsteigend als abfallend oft gehört werden; beim III. Tone geht es nicht so leicht an, aber desto besser beim V. Tone. Bei letzterem ist es sehr gut, wenn öfters die Melodie mit grosser und kleiner Terz zur Finale aufsteigt ().

10. Die beste Weise, Melodien zu bilden, ist, wenn man ihnen einen

tionem finalis recipit, ubi sensus verborum distinctionem facit,[124] seu: in unum terminentur partes et distinctiones neumarum atque verborum, nec tenor longus in quibusdam brevibus syllabis, aut brevis in longis sit.[125]

Sciendum autem, quod in principalibus ad finem cantum paulatim ducere laus est: in collateralibus vero ad finem cantum praecipitare decet.[126]

Item ut in modum currentis equi semper in fine distinctionum rarius voces ad locum respirationis accedant, ut quasi gravi mole ad repausandum lassae perveniant. Spissim autem et rare, prout oportet, notae compositae huius saepe rei poterunt indicium dare.[127]

Hoc autem et quod superius monstravimus, non adeo praecipimus, ut semper necesse sit fieri, sed quando fit, ornatui esse dicimus.[128]

11. Triplex est suavitas, una cantionis, quae comprobetur ab auriculis; secunda proportionis vocum et neumarum ac distinctionum, quae delectatio est rationis; tertia pulchrae similitudinis ac dissimilitudinis sex consonantiarum.[129]

12. Postremo cantus regularis sit i. e. qui sibi perfecte consonans suam in se maneriam certificat. Regularis est:

a) in quo nec inconveniens progressio, quae fit, cum authenticae elevationi plagalis depositio subiungatur, et cantus metas debitas utrobique transgrediatur; item cum nimis contractam habeat elevationem; nam sicut sunt metae ultra quas non debet ascendere, ita sunt literae, ad quas eum necesse est ascendere. De omni namque autento certum est, quod necesse est, eum ascendere ad quintam. Plagalis autem elevari debet usque ad quartam, vel ad minus ad literam illam, in qua incipit suum „Saeculorum".[130]

Ecclesiastica autem consuetudo tradidit, ut a fine suo nullus cantus plusquam ad octavam surgat: quod cum fit, i. e. cum cantus ad octavam a fine consurgit, rarissime et nonnisi in prolixioribus cantibus plus a secunda a fine descendat. Quae si defuerit, unum tantum diapason ille cantus habebit. Ipsa vero descensio a fine esse non debet, nisi a fine ad ipsam secundam, in quam deponitur, epogdous inveniatur tonus; si vero semitonium fuerit, inutilis erit. Invenimus autem raro et in prolixioribus cantibus decem voces, in quibus tamen plusquam ab octava a fine non ascendi debet, sed potius ante finem illa augmentatio notabitur. Neque hoc absque numeri ratione et auctoritate agitur: cum decem chordae tribus diatessaron continuis decorentur, excepto, cum diatessaron a tertia voce fiunt, in quibus tertia diatessaron regulariter non invenitur.[131]

Ruhepunkt auf der Finale (eine Kadenz) an der Stelle setzt, wo der Text einen Gedanken endet, oder besser gesagt: Melodie und Text sollen gleichzeitige Ruhepunkte machen. Dann soll man nicht auf kurze Silben einen langen Ton bringen und umgekehrt.

Noch ist zu beachten, dass die authentischen Gesänge allmählich absteigend, die plagalen aber rascher abfallend dem Ende zugeführt werden.

Auch soll (einem laufenden Pferde vergleichbar) gegen das Ende der Sätze und Distinktionen die Zahl der Noten vermindert werden, so dass, wie durch schwere Last ermattet, der Gesang sich langsamer dem Ende nahe. Selten aber und nur wenn es noth thut, mögen zusammengesetzte Noten (grössere Neumen) ihren Dienst thun.

Alles bisher Vorgebrachte soll jedoch nicht immer und überall angewendet werden, sondern nur insoweit man damit einen Gesang verschönern will.

11. Ein Gesang muss mit dreifacher Schönheit ausgestattet sein: a) mit Schönheit der Melodie, worüber das Ohr urtheilt; b) mit Schönheit der Symmetrie bezüglich der Töne, Gruppen und Abschnitte, welche den Geist erfreuen, c) mit der Schönheit einer angenehmen und weisen Mischung der 6 Intervalle.

12. Zuletzt muss der Gesang regelrecht gesetzt sein, d. h. in allen seinen Theilen innere Uebereinstimmung aufweisen und die eigenthümlichen, um die Finale sich legenden Tonschritte klar hören lassen. Also darf *a*) keine ungehörige Fortschreitung vorkommen, was der Fall wäre, wenn neben einem authentischen Aufwärtsschreiten ein den plagalen Tonarten eigenes Absteigen zu stehen käme, und so die Melodie nach oben oder unten den legalen Umfang überschritte. Eine authentische Tonweise soll aber auch die höheren Töne nicht vermeiden, ihr gebühren sie; und wenn sie einerseits den bestimmten Tonumfang nicht überschreiten darf, soll sie ihn anderntheils auch ausreichen, namentlich muss sie die Quint hören lassen. Die Plagaltöne gehen bis zur Oberquart oder doch wenigstens bis zur Dominante (Tenor) der Psalmmelodien.

Beim Kirchengesange ist es von Alters her stehende Regel, dass keine Melodie über die Oktav der Finale steigt; ist letzteres doch der Fall, dann senkt der Gesang nur äusserst selten und nur in längeren Stücken sich zur Untersekunde, weiter nicht (d. h. in den authentischen Tonarten); mangelt diese Untersekunde, dann hält sich der Ton innerhalb seiner Oktav. Diese Untersekunde muss aber ein ganzer Ton sein, bei einem halben Tone kann dies Absteigen von der Finale nicht stattfinden. Selten und nur in längeren Gesängen findet sich der Umfang einer Tonart auf 10 Töne erweitert; der Zusatz soll aber nicht über der Oktav, sondern vielmehr unter der Finale gemacht werden. Die Erweiterung kann jedoch auf Grund eines guten Verhältnisses geschehen, da ja 10 Stufen drei verbundene Tetrachorde geben (z. B. D-G, G-c, c-f); ausgenommen, wenn man von C die Tetrachorde beginnen würde, denn dann würde in regelrechter

Cantus regularis est, *b*) in quo nec dispositio i. e. tonorum et semitoniorum ordinatio directa secundum naturalem literarum progressionem, dissentit a compositione (quae consistit in levitate et gravitate, in extensione et reflexione, in variis anfractibus multisque diverticulorum varietate), quae quidem progressioni consentit; quia secundum naturalem dispositionem literarum unius sunt huiusmodi cantiones maneriae, sed secundum compositionis similitudinem sub alia videntur et dicuntur maneria, sicut multae antiphonae, quae apud fere omnes hoc laborant vitio, quia secundum naturalem dispositionem primae sunt maneriae, et tamen propter similitudinem compositionis dicuntur et creduntur esse secundae;

c) nec compositionem dissolvit oppositio, ut est cantus qui in partibus dissimiliter compositus est, ita ut in una parte sui cuiusdam toni, in altera alterius toni esse videatur;

d) et suam in se maneriam certificat. Irregulares itaque erunt illi cantus, qui ita cuiuslibet maneriae carent proprietate, ut in diversarum finalibus maneriarum pariter terminari possint et diversorum esse tonorum.

Cantus proprietatibus maneriarum innixi diversis non possunt fluctuare finalibus. Propterea in nullo prima vel secunda maneria debet praetermittere semitonium, quod finali vicinius est, quin alicubi vel semel inveniatur. Similiter omnes cantus quinti toni debent habere sub finali vel sub quinta semitonium, vel supra sextam tonum: omnes vero cantus sexti toni exigunt sub finali vel sub quinta semitonium. Omnes autem cantus septimi toni debent habere sub finali tonum vel supra sextam semitonium: cuius plagalis semitonium sub quarta et tonum exigit sub finali.[132]

Folge ein drittes Tetrachord nicht ergeben (CDEF — FGa♮ ist nicht gültig — ♮ cde).

Bei einem regelrechten Gesange darf *b*) die Disposition d. h. die nach dem natürlichen Gange der Töne sich ergebende Ordnung der ganzen und halben Töne nicht in Widerspruch stehen mit der Komposition d. i. mit der Zusammensetzung der Töne nach Höhe und Tiefe, nach Umfang und Wendung, nach Sprüngen und andern Gestaltungen; würden solche Gesänge zwar mit der regelmässigen Fortschreitung übereinstimmen, da sie nach der natürlichen Ordnung der Töne zu einem und demselben Grundtone gehörig betrachtet werden können, so würden sie doch wegen ähnlicher Zusammenstellung (der Töne und Intervalle) als von einem andern Grundtone abhängig erscheinen, wie es bei manchen Antiphonen der Fall ist, welche den Fehler haben, dass sie der natürlichen Tonfolge gemäss der ersten Tonfortschreitung angehören, der Intervallenstellung nach aber zur zweiten zu rechnen sind. Es darf ferner

c) die richtige Intervallenstellung nicht durch ungehörige Intervalle beeinträchtigt werden, so dass etwa ein Theil in dieser Tonart, der andere in einer andern stehend erscheint.

d) Die Melodie muss endlich auch klar die Tonfortschreitung von der Finale aus kundgeben. Unregelmässigkeit ist es also, wenn sie so sehr der jeder Tonart eigenthümlichen Fortschreitung entbehrt, dass sie für jede Finale passen und so jedem Tone beigezählt werden könnte. Ist ein Gesang streng auf eine charakteristische Finaltonfortschreitung gebaut, so kann über die wahre Finale gar kein Zweifel sein. Deshalb darf im Dorischen und Phrygischen niemals der der Finale zunächst liegende Halbton übergangen werden, wenn er auch nur ein einzigesmal klar hervortritt. Ebenso müssen die Melodien des V. Tones unter der Finale oder der Quint den Halbton (E — F, ♮ — c), oder über der Sext den Ganzton (d — e) aufweisen; alle Melodien des VI. Tones hingegen erheischen nur unter der Finale oder unter der Quint den Halbton (E — F, ♮ — c). Wiederum müssen die Melodien des VII. Tones unter der Finale den Ganzton (F — G) oder über der Sext den Halbton (e — F) erklingen lassen; die des VIII. Tones bedürfen des Halbtones unter der Quart (♮ — c) und des Ganztones unter der Finale (F — G).

Anmerkungen.

(Die römische Ziffer bezeichnet den Band von Gerbert's „Scriptores," die arabische Ziffer die Seite.)

1. Aurel. I, 30. 2. Englb. II, 287.

3. Cott. II, 233. Die Unterscheidung von Musicus und Cantor findet sich fast in allen Traktaten und wird oft in bitterster Weise hervorgehoben, wie z. B. bei Guido (Gerb. II, 25):

Musicorum et cantorum magna est distantia,
Isti dicunt, illi sciunt, quae componit Musica.
Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia.

Zu solch bitteren Bemerkungen waren die Alten veranlasst durch die Willkühr und Eitelkeit mancher Sänger, welche sich vordrängten und bar aller gründlichen Musikkenntniss Melodien nach ihrem Belieben änderten, was natürlich bei der unzulänglichen Neumenschrift oft eine heillose Verwirrung hervorrief und den grössten Scharfsinn der Musikverständigen erforderte, um die Fehler wieder zu verbessern. Man vergl. I. 34. 39, 246; II, 10. 11. 37. 140. 249.

4. Oddo I, 265. 5. Hucb. I, 104. 6. Aurel. I, 30. Isid. I, 21.

7. Cott. II, 234. 8. Isid. I. 21. 9. Regino I, 237.

10. Remig. I, 70. Berno II, 63.

11. Harmonie bedeutet hier wohl so viel als Melodie, die gehörige, schöne, mit Berücksichtigung der richtigen Tonverhältnisse geschehene Aneinanderreihung der Töne.

12. Cott. II, 235; Herm. II, 128. Die angeführte, den Alten gültige diatonische Scala enthält nur 5 halbe Töne: B (♮) C, E F, b ♮ c, ef und den wegen des Tritons zugelassenen und durch Einschaltung eines verbundenen Tetrachord's rechtmässig gewonnenen Halbton a b♭ (synemmenon). Doch Oddo (I, 272) klagt schon, dass es lascive und weichliche Gesänge gebe, welche mehr halbe Töne verlangen und sich mit den anerkannten nicht begnügen wollen; das müsse man verbessern und nicht nachahmen. Wilhelm von Hirschau (II, 172) und Theoger (II, 184. 193) setzen zwar im Monochord B♭, B synemmenon, sie scheinen es aber nur für die sog. Transformationen anzunehmen und im Allgemeinen für die kirchlichen Gesänge zu verwerfen. Auch Joh. Cotton (II, 249) redet davon, dass Manche das B synemmenon annehmen, doch gäbe es hiefür keine Autorität, und wenn es nöthig wäre, hätte es Guido gewiss eingeschaltet; es dürften überhaupt nur nach zwei Ganztönen ein Halbton und nach einem Halbtone wieder nur zwei ganze Töne folgen. Noch im 13. Jhdt. und später hielt man wenigstens für den kirchlichen Choralgesang fest an der Vermeidung anderer als der bezeichneten Halbtöne, wie Hieronymus v. Mähren (Coussemaker I, 86) schreibt: „Licet autem in discantibus synemenia sunt utilia, tamen cantus ecclesiasticus ipsam non recipit ullo modo."

13. Guido II, 46; Hucb. I, 106; Oddo I, 255; Cott. II, 237.

14. Hucb. I, 107; Reg. I, 238; Wilh. II, 174.

15. Reg. I, 242. 16. Cott. II, 238; Herm. II, 128.

17. Hieronym. de Morav. bei Coussemaker I, pag. 27.

18. Cott. II, 238. Komma ist der neunte Theil des Ganztons, so dass Apotome 5, Diesis 4 Kommate erhält.

19. Englb. II, 313, 317. Dem Halbtone wird hier eine grosse Bedeutung beigelegt: er heisst das Band und der vermittelnde Ton der Konsonanzen; denn wirklich ist ohne ihn keine reine Quart und Quint, also auch keine Oktav, welche aus der Verbindung dieser zwei Konsonanzen besteht, möglich: denn drei ganze Töne ohne Halbton

geben den verrufenen Triton. Ferner verbindet der Halbton zwei Ganztöne auf sanfte Weise, indem er zwischen sie tritt, und wie wenn die Stimme durch mehrere Ganztonschritte ermüdet würde, sucht sie nach 2 ganzen Tönen ihr Fortschreiten durch Einfügung eines kürzeren Halbtonschrittes zu erleichtern. Wenn der Autor sagt, dass der Halbton gleichsam einen Ruhepunkt bildet, so mag man dies dahin deuten, dass ihm eine starke Hinneigung, ein Zug nach dem nächsten Tone innewohnt (am stärksten tritt dies beim Leittone der neueren Musik hervor); die Alten stellten den Schritt von einem Halbtone zu einem Ganztone auch unter dem Bilde eines Jambus (⏑ _) dar. Vgl. Oddo I, 267.

20. Reg. I, 242. Guido II, 58. 60; Herm. II, 141; Aribo II, 212; Cott. II, 238. Die Musiklehre dieser Jahrhunderte kennt noch keine andern Intervalle und Konsonanzen als die genannten an; es gelten ihr also keine andern Quarten als legitim und zulässig als diejenigen, welche ihren Ursprung von den 4 (resp. 3) ersten Tönen A, B, C, D nehmen oder ganz gleiche Verhältnisse mit diesen haben, wie z. B. (D) G — c, E — a auf das Verhältniss 3 : 4 gegründet sind. Gleiche Bewandniss hatte es mit den Quinten, deren Normale (2 : 3) über den Finaltönen stehen: D — a, E — ♮, F — c, G — d; als deren Nachbildungen gelten z. B. A — E, C — G. Diatessaron bedeutet daher stets eine r e i n e Quart, Diapente eine r e i n e Quint. Darum kann Guido (II, 60) sagen: „F — ♮ hat zwar das Aussehen einer Quart, ist aber keine.“ F — ♮ gehörte also nicht unter die Quarten, B — F und ♮ — f nicht unter die Quinten und blieben vom Gebrauche ausgeschlossen. Gebrauch und Name (minus diapente, verminderte Quint) von ♮ — f ist erst späteren Ursprungs. Aribo II, 204. Vgl. unten Tonus dorius.

21. Aurel. I, 35; Remig. I, 67; Guido II, 57. Die Quart gilt als das vorzüglichste Intervall, da das griechische System ganz darauf beruht, und die Tonreihen durch Verbindung und Zusammenstellung mehrerer Tetrachorde (Viertonreihen) hergestellt wurden. Hucb. I, 174; dann I, 115. 152. So gestaltete man die ganze Reihe

a b c
der gebräuchlichen Töne: Γ A B C D E F G a b c d e f g a b c. Das erste und zweite,
I II III IV

ebenso das dritte und vierte Tetrachord wurden in der Weise verbunden, dass der letzte Ton des vorhergehenden zugleich Anfangston des nachfolgenden war (tetrachorda synemmena, conjuncta); das zweite und dritte blieben unverbunden nebeneinander stehen (tetr. diezeugmena, disjuncta). Ging die Melodie von F aus, so kam man in den Fall, keine reine Quart (F — b♮) zu finden; Abhilfe dagegen bot die Einschaltung eines eigenen Tetrachordes, welches nach zwei Ganztönen einen Halbton enthielt, den man bmolle nannte; dies Tetrachord erhielt den speziellen Namen synemmenon. Hucb, I, 113. 114.

22. Reg. I, 242. 23. Cott. II, 238. Vgl. Anmerk. 20.

24. Guido II, 10. Wilh. II, 173. 25. Englb. II, 300. 26. Hucb. I. 162.

27. Guido II, 6. 7. Herm. II, 132. Tropus, τρόπος, die Wendung und Stellung, die Art und Weise, modus ebenfalls die Art und Weise, bezieht sich hier nicht auf jegliche Tonverbindung, sondern nur darauf, wie sich die in natürlicher Ordnung folgenden Töne an einen Grundton anschliessen; dies Wort deutet also auf die verschiedene Beschaffenheit der Schritte hin, welche ein Ton von sich aus nach oben und unten macht, oder wie er sich aufwärts und abwärts eigenthümlich wendet, bewegt. Vier solcher unter sich verschiedener Tonfortschreitungen stellten die Alten fest, oder fanden sie vielmehr in ihrer Tonreihe; die Ausgangspunkte oder Grundtöne waren die

Finaltöne D, E, F, G. Diese waren mit ihrer nächsten Umgebung bestimmend für die ganze Haltung der Gesangsstücke: „regunt, sagt Hucbald I, 119, tropos sibi subjectos... ita ut ad aliquam ipsarum quatuor quantavis ultra citrave variabiliter circumacta necessario omnis quaecunque fuerit redigatur cantilena." (Theilweise Gleichheit der Tonfortschreitung ergab sich auch bei den Quarten und Quinten der Finaltöne). Wie um einen Kern oder Mittelpunkt legten sich um dieselben die übrigen Töne einer Melodie, und mussten die berechtigten Konsonanzen deutlich hören lassen. Man sprach wohl von Oktavreihen der einzelnen Töne (Tonarten), aber nicht als striktem Ambitus für diese, wie bei der neueren Musik; maassgebend waren nur die Konsonanzen der Quart, Quint und Oktav und die Lage des Halbtons, welche den Modus kennzeichnete. Oddo (I. 257) erklärt dem Schüler, dass einige Lehrer für den Tonumfang eines Gesanges 8 Töne, andere 9, andere 10 festsetzen; erstere thäten dies wegen der grössten Konsonanz Diapason, die zweiten nähmen 9 Töne an, weil in ihnen zwei Quinten beschlossen wären, die dritten 10 Töne, weil man in den 10 Tönen drei Quarten findet.

28. In dem unter dem Namen des hl. Bernhard existirenden Traktate wird für das Wort tropus, modus der Ausdruck „maneria" gebraucht, ebenfalls die Art und Weise bedeutend; tonus bezeichnet dann die authentischen und plagalen Tonreihen, welche diese bestimmten Tonwendungen einschliessen. — Guido II. 6. 7; Bernardus II, 266.

29. Solche ähnliche Fälle sind z. B. E — ♮ — e; F — b♭ — f.

30. Guido II, 8.

31. Oddo I, 270. Modus findet sich bei den mittelalterlichen Tonlehrern in dreierlei Bedeutung: a) soviel als Intervall, Art und Weise des Tonschrittes oder Maass des Raumes von einem Tone zum andern; b) als eigenthümliche Art der Fortschreitung der einen Grundton umgebenden Töne (maneria); c) als Art und Weise der Zusammensetzung oder Theilung einer Oktavreihe, auch Einschränkung der ganzen Tonreihe auf Grundlage einer bestimmten Oktav (Maass, Raum) — Tonart, und Abtheilung derselben nach höherer oder tieferer Lage (authentisch oder plagal). Tonus, modus galten gleicherweise für Tonart, tropus mehr für die charakteristischen Wendungen der ihr angehörenden Formeln. Wilhelm v. Hirschau (II, 172) sagt: „Tropi sunt species cantilenae; modi vocum — proprietates harum specierum."

32. Cott. II, 242. Diese Scheidung der ursprünglichen vier Tonarten in acht ist nach Angabe der Musikschriftsteller durch den hl. Papst Gregor d. Gr. vollzogen worden. Das ganze Mittelalter hindurch sind für den Kirchengesang diese 8 Tonarten festgehalten worden. Es beruht wohl auf einem Missverständnisse, wenn ein neuerer Chorallehrer (Wollersheim) aus Guido 12 Tonarten herausfindet, andere von 15 und 9 Tonarten sprechen, welche im Mittelalter geübt worden seien. Bei allen Schriftstellern, welche Gerbert in Script. de mus. tom. I und II. anführt, findet sich nichts dergleichen. Cassiodorus spricht (I. 17) von 15 toni, worunter, nach der ganzen Darstellung zu schliessen, kaum etwas anderes als die 15 Halbtöne, welche die Oktav einschliesst, zu verstehen sind; Aurelius von Reomé bringt (I, 37) das Nämliche wortwörtlich, bezeichnend redet er aber hiebei von sonitus (nicht toni) quindecim symphoniae sex, toni octo; bezüglich der letztern lehrt er (pag. 39), dass eigentlich 4 Tonarten sind, welche als doppelte aufgefasst, deren 8 geben, vier authentische und vier plagale. Weiter sagt er, dass Karl der Gr. befohlen habe, um hinter den Byzantinern nicht zurückzustehen, sollten den 8 Tönen (Tonarten) noch weitere 4 beigefügt werden (pag. 41); da aber die neuen toni und Modulationen auf die älteren sich zurückführen lassen, so bleiben im Grunde doch nur 8. „Wir, fährt er fort, halten uns an die 8 alten Tonarten, welche bisher sowohl in der römischen als griechischen

Kirche für alle Gesänge Geltung hatten." Desgleichen kennen nur 8 Tonarten: Albinus (I, 26), Notker (I, 97. 99), Huebald (I, 149), Regino (I, 232), Oddo (I, 249. 258); ein Anonymus I (I, 335) sagt: „Octo cantionum modis ecclesiasticus ordo utitur." Guido (II, 10 ff) spricht von ganzen und getheilten Tonreihen (modis, qui abusive toni nominantur); der ersteren sind 4, welche in authentische und plagale Reihen getheilt, 8 geben. Berno v. Reichenau (II, 68) benennt 8 modi, welche sich die Kirche bedient, redet aber im Verlaufe seines Prologes zum Tonarium noch von 4 weiteren Tropen oder Tönen; diese nähmen einige Neuere für solche Gesänge an, welche bei sehr geringem Tonumfange nicht erkennen lassen, ob sie der authentischen oder plagalen Form beizuzählen seien; deshalb heissen sie auch toni medii (also beim Lichte recht beschaut, wieder keine neuen Tonarten). Nur 8 Tonarten kennen ferner: Hermann (II, 132), Wilhelm v. Hirschau (II, 164), Theogerus (II, 190), Aribo von Freising (II. 209), Johann Cottonius (II, 240), S. Bernardus (II, 266), Engelbert v. Admont (II. 321, 343), Aegydios Zamorensis (II, 385) und sämmtliche Traktate, welche Gerbert im III. Bande und Coussemaker im I. Bande seiner Script. medii aevi aufgenommen haben. Erst im späteren Mittelalter finden zwei (resp. 4) weitere Tonarten, jonisch und äolisch, hypojonisch und hypoäolisch, ausdrücklich im 16. Jhdt. durch Glarean Aufnahme. Das mit Anlehnung an das griechische Tonsystem sich aufbauende eigenthümliche System des christlichen Mittelalters, welches nur 4 Finaltöne als Grundtöne anerkannte, hatte für mehrere Tonarten keinen Platz.

33. Ibid. Authentische Töne — *αὐθεντικοί*, principales, vorzügliche, hervorragende, Haupttonarten, auch magistri „Meister" genannt; plagale — *πλάγιοι* — obliqui, laterales, Seiten- oder Nebentonarten, abgeleitete T., auch „discipuli" Schüler, geheissen. Die älteren Lehrer betrachteten die Benennung der Tonarten als ton. primus, secundus, tertius etc. als unrichtig und zogen die Aufzählung als protus authentus et plagius (I. und II Ton), deuterus auth. et plagius (III. und IV. Ton) etc. vor, und ganz mit Recht, da der II. IV. VI und VIII. Ton nur Theile oder Ableitungen des I. III. V. und VII. sind. — Die Namen: Dorius, Phrygius u. s. w. verdanken ihren Ursprung nicht erst dem 16. Jahrh. (Glarean brachte sie wieder zu Ehren), sondern dieselben kennt schon in gleicher Reihenfolge Notker (II, 97. 99). Vgl. I, 17. 127.

34. Cott. II, 243. „Tenor" bedeutet hier nicht die Dehnung eines Tones, auch nicht die Haltung und eigenthümliche Beschaffenheit einer Tonart, wie das Wort an anderen Stellen verstanden wird, sondern soviel als Dominante, der vorherrschende Ton, besonders beim Psalmengesange; bei den authentischen Tonarten (mit Ausnahme der III., wo die Sext eintritt) ist sie die Quint über der Finale, bei den plagalen ist sie ein Ton zwischen der Finale und deren Oberquint. Engelb. II, 355. Berno II, 75.

35. Das Nähere hierüber im II. Theile.

36. Bernard. II, 268. Vgl. Wilh. II, 164. Theog. II, 192. Herm. II, 136. Berno II, 69. Oddo I, 258. Anonym. I, 337.

37. Berno II, 69. 38. Guido II, 57. Aribo II, 202. 203.

39 Cott. II, 245. 40. Hucbald I, 124. Aribo II, 218. 41. Cf. Anmerk. 36.

42. Engelb. II, 346.

43. Oddo I, 259. Aribo II, 218. Nona (chorda), die neunte Stufe von A aus gerechnet; prima nona = b♭, secunda nona = b♮; d ist die zwölfte Stufe, wenn b♮ als 10. Stufe gezählt wird.

44. Oddo I, 260. 45. Cf. 36. 46. Oddo I, 260.

47. Bernard. II, 272. Oddo I, 261. 48. Cf. 36. 49. Oddo I, 261.

50. Cf. 36. 51. Hucbald I, 136. 52. Oddo I, 261. Vgl. II, 11. 271.

53. Oddo ibid. 54. Bernhard. II, 273. 55. Oddo I, 261. 56. Ibid. 262.

57. Bernh. II, 274. Oddo I, 262. 58. Bernh. II, 275. 59 Oddo I, 263.

60. Herman. I, 173.

61. Bei mehreren Autoren findet man ein Langes und Breites über den Unterschied des I. und VIII. Tones, welche beide die Oktavreihe D—d festhaltend, in der Regel den Musikschülern und Sängern viel Anstoss bereitet zu haben scheinen. Beachtete man nur die Darstellung der Tonreihen als die verschiedenen Spezies der Diapason, so hatte man eben nur 7 verschiedene Reihen, die achte erschien in ihren Tonschritten mit der ersten ganz gleichlautend. Anders aber gestaltete sich die Sache, wenn man tiefer auf das Wesen dieser beiden Oktavreihen einging und die Konstituirung dieser Diapason aus Quart und Quint in Betracht zog. Es ergab sich dann, dass der I. Tonus als authentischer die Quint (D — a) unten und die Quart (a — d) oben, als Theilungston a, als Finalton D hatte; der VIII. Tonus hingegen als plagaler hatte die Quint (G — d) oben, die Quart (D — G) unten, Theilungston und Finale war G. Diese verschiedene Theilung veranlasste natürlich ein verschiedenes Auftreten der berechtigten Konsonanzen und verlieh den respektiven Melodien auch verschiedenen Charakter. Vgl. Notker I, 99. Herman. I, 132, Cott. II, 242; Hucbald I, 127 u. s. w.

62. Oddo I, 275. Aribo II, 226. Guido II, 14.

63. Guido I, 17. 64. Hucbald I, 125.

65. Oddo I, 275. Guido II, 14. Letzterer drückt sich also aus: „Quemadmodum in metris sunt litterae et syllabae, partes et pedes, ac versus; ita et in harmonia sunt phthongi, id est, soni, quorum unus, duo, vel tres aptantur in syllabas, ipsaeque solae vel duplicatae neumam, id est, partem constituunt cantilenae; sed pars una vel plures distinctionem faciunt, id est, congruum respirationis locum.“ Die musikalische Silbe der Alten könnte man etwa unserm M o t i v — natürlich nicht als Thema, als Keim, der einer Weiterentwicklung unterworfen, zur (thematischen) Verarbeitung benützt wird — den Theil (pars, neuma) dem A b s c h n i t t e, die Distinktion dem S a t z e vergleichen; die Vereinigung mehrerer Distinktionen zu einer Antiphon, einem Responsorium entspräche natürlich auch einem aus Sätzen und Perioden bestehenden Tonstücke.

66. Ibid.

67. Aribo I, 226. Es sollen also die Wiederholungen, sowohl eines und desselben Tones, noch weniger die der Quart- und Quintintervalle, nicht zu oft nacheinander, sondern nur dem Kunstbedürfnisse entsprechend, geschehen.

68. d. h. die Verbindung oder Trennung der Töne übt einen grossen Einfluss auf die Wirkung und Schönheit des Gesanges aus, indem es nicht immer gleich gut ist, ob ich singe z. B. ef ed oder c fed oder efc d.

69. Oddo I, 277. Dass den Alten nicht nur daran lag, ihre Gesänge akkurat nach dem Proportionsgesetze zu bilden, und dass sie sich nicht damit begnügten, gute Schularbeiten zu liefern, sondern dass sie noch ein höheres Gesetz, nämlich den W o h l k l a n g, anerkannten, zeigt diese Stelle aufs Deutlichste.

70 Ibid. 278. 71. Aribo II, 226. cf. Anmerk. 67. 72. Oddo I, 278.

73. Der Quart, als dem vorzüglichsten Intervalle (cf. Anmerk. 21), geziemt es, dass man bei ihr alle die vorherbezeichneten Formen und Umstellungen in Anwendung bringe. Sie soll oft hervortreten, aber einfache Quartenschritte, öfters hintereinander angebracht, ermüden den Hörer, da die grösseren Schritte sich auffälliger machen, zu scharf sich einprägen und Einförmigkeit hervorrufen; durch bezeichnete Umformung und Umkleidung wird diesem Uebel vorgebeugt.

74. Um Einförmigkeit zu vermeiden, müssen zwischen gleichgestaltete grössere Intervallschritte andere, kleinere Tonfiguren eingeschaltet werden.

75. Der Triton wird nicht zugelassen. — Der Traktat Oddo's scheint hier eine Lücke zu bieten, welche aber von Gerbert nicht angezeigt ist.

76. Oddo I, 278. 77. d. h. ein Terzengang. 78. Oddo I, 279.

79. Diese Gestaltungen, in welche die Quarten und Quinten gebracht werden können, sind aus dem Vorhergehenden klar, z. B. saltatrix: Da, CF; continua: DEFG, Ga♮cd; ternaria: Fac, DFG. Mit feinem Sinne schieden die Alten manche solcher Formen aus, welche ihnen minder gut und edel zu tönen schienen.

80. Aribo II, 212. „Nobis" uns, — Aribo lebte damals in Freising oder in einem benachbarten Kloster und bezeichnet durch „uns" die Deutschen; unter Longobarden sind überhaupt die Italiener zu verstehen. cf. Remig. I, 75.

81. Aribo II, 214. 82. Hucb. I, 124. 83. Aribo II, 212. 214. cf. Oddo I, 282.

84. „Numerus" eigentlich „die Zahl", hier aber die in ein gleiches oder ähnliches Verhältniss gesetzte Anzahl und Geltung der Töne, wie die ähnliche oder gegensätzliche Gestaltung der Figuren und Tongruppen. Ich glaubte als Titel am besten „symmetrische Stellung der Tonfiguren" setzen zu können.

85. Guido II, 14. Vgl. Aribo II, 216. 227, welcher zu dieser Stelle Guido's einen kleinen Kommentar liefert. Hier ist neuma wieder mit syllaba gleichbedeutend.

86. Aribo II, 226. 87. Ibid. 213. 88. Ibid. 214. 89. Ibid. 213.

90. Ibid. 213.

91. Ibid. II, 201. Hier wird wiederum das Hauptkonstruktionsgesetz hervorgehoben. Die Quarten- und Quintenkonsonanzen bilden gleichsam das Gerüst, die Grundzüge, Kontouren, die übrigen Theilintervalle sind die Ausführung, Füllung, das Ornament oder Kolorit.

92. Motus = die Bewegung des Stimmorgans, wo bei jedem neuen Ansatze ein Ton erfolgt, gleichviel, ob der nämliche oder ein höherer oder tieferer; neben dem Unison bedeutet motus jedes Intervall.

93. Guido II, 17.

94. Hier ist unzweifelhaft statt semitonium, semitonus zu lesen: semiditonum, semiditonus.

95. Aribo II, 228. Hier bietet der Traktat wieder eine Lücke. Ueber die metrische Darstellung der musikalischen Figuren, vgl. Aribo II, 207.

96. Oddo I, 280. 97. Hucbald I, 125. 98. Ibid. 159.

99. Oddo I, 237. 257. 275; Englb. II, 365. „Distinktion" bezeichnet vorerst einen Einschnitt, Abschnitt der Melodie, eine Stelle, wo der Gesang einen kleinen Ruhepunkt gewährt; dann aber den dadurch begrenzten Theil der Melodie (Satz) selbst.

100. Ibid. I, 257. 101. Ibid. 280; Englb. II, 366. 102. Englb. II, 367.

103. Oddo I, 257. 104. Aribo II, 211. 105. Guido II, 13. 106. Oddo I, 264.

107. Guido II, 14; Aribo II, 216. 227. Zu den „metrischen" Gesängen gehören vorzugsweise die kirchlichen Hymnen und Sequenzen, dann die weltlichen Oden und Lieder; zu den „prosaischen" Gesängen die kirchlichen Antiphonen, Responsorien, Traktus u. s. w., deren Texte eines bestimmten Metrums entbehren; gleichwohl wurden einige Prosatexte, welche durch regelmässige Abschnitte ausgezeichnet waren, gleicher Behandlung mit den metrischen Texten für würdig erachtet. — Dass in diesen Jahrhunderten die angeführten Kompositionsregeln nicht nur für die kirchlichen Gesänge gegeben waren, sondern auch für die weltliche Melodiebildung Geltung hatten, geht theils aus dem Kontexte hervor, theils aus den im Vorworte angeführten Worten des Joh. Cottonius.

108. Aribo II, 226.

109. Remig. I, 80. „Systema" bedeutet (Remig. I, 73; Hucb. I, 159) überhaupt

den Tonumfang eines Tonstückes oder eines grösseren Theiles desselben, nach griechischer Lehre die grösste Konsonanz (Diapason) und was darüber ist; „Diastema" aber nur die kleineren Intervalle innerhalb der Oktave.

110. Hucb. I, 172; Guido II, 14; Cott. II, 241. 256; Wilhelm. II, 158.

111. Cott. II, 251. 253; Guido II, 14. 20. 39; Englb. II, 340.

112. Regino I, 235. 113. Cotton. II, 253. 114. Guido II, 14.

115. Ibid. — Aribo II, 226; cf. II, 207 und Anmerk. 107.

116. Oddo I, 257; Wilh. II, 173; Berno II, 74; Englb. II, 359.

117. Cott. II, 253. 118. Guido II, 14. 119. Cott. II, 255.

120. Guido II, 14. 121. Cott. l. c.

122. Guido l. c. Bedeuten hier syllabae etwa doch die Textsylben?

123. Cott. II, 254. 124. Ibid. 256. 125. Guido II, 14. 126. Cott. II, 256.

127. Guido l. c. Aribo (II, 217) erklärt rariores voces für tardiores, es soll also nur langsamer gesungen werden. Gegen das Ende hin sollen der Text und die Neumen in weiteren Abständen auch geschrieben werden, um den Sänger auf dies Zurückhalten (ritardando sagen wir) aufmerksam zu machen.

128. Cott. II, 253.

129. Aribo II, 212. Hier die Grundzüge einer musikalischen Aesthetik!

130. Bernh. II, 267. 131. Oddo I, 271.

132. Bernh. l. c. Diese in Clairveaux eingebürgerte Lehre führt der Mönch Guido dieses Klosters, dessen musikalischen Traktat Coussemaker im II. Tom. der Script. medii aevi bringt, weiter aus, indem er darin fast alle Bemerkungen über Bildung neuer Choralmelodien anführt, welche ich aus den Werken früherer Autoren in den vorhergehenden Nummern beigebracht habe.

Mittheilungen.

* In der am 28. März abgehaltenen Ausschusssitzung wurden die in Betreff der Subscription noch eingelaufenen Vorschläge diskutirt und der Wortlaut des Prospektes festgestellt. Ferner wurden nach § 7 der Statuten drei auswärtige Mitglieder in den Ausschuss gewählt, und fiel die Wahl auf die schon früher gewählten Herren: Herrn Carl Dreher in Karlsruhe, Herrn Otto Kade in Schwerin und Freiherrn von Mettingh in Zerzabelshof bei Nürnberg, da denselben bisher noch keine Gelegenheit geboten war, als Ausschussmitglieder eine Thätigkeit auszuüben.

* Die vielfachen Klagen der Abonnenten, welche die Monatshefte durch eine Buchhandlung beziehen, dass so oft Hefte verloren gehen und sie dieselben trotz mehrfacher Reklamation nicht erhalten können, ist die Redaktion nur dann im Stande zu berücksichtigen, wenn dieselben erstens an sie selbst gerichtet werden und zweitens nach einem kürzeren Zeitraume geschehen. Ist der Jahrgang abgeschlossen, so wird der Rest brochirt und bleiben dann nur einzelne Nummern übrig, so dass den Nachbestellungen, die sich oft auf halbe Jahrgänge erstrecken, dann nicht mehr entsprochen werden kann. Die Hefte erscheinen stets im Verlaufe der ersten vier Tage jedes Monats und werden umgehend expedirt. Da alle buchhändlerischen Sendungen über Leipzig an die verschiedenen Kommissionäre der Buchhandlungen gehen, so kann eine Verspätung oder Vernachlässigung nur dort geschehen.

* Prospekte zur Subscription sind in beliebiger Anzahl auf buchhändlerischem Wege oder durch die Redaktion zu beziehen. Die Post befördert jetzt buchhändlerische Bestellungen auf besonderen Zetteln zum Portosatze von 4 Pfennigen.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25.
Druck von Otto Hendel in Halle.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

IV. Jahrgang. 1872.

Preis des Jahrganges 2 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 2 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr.

Kommissionsverlag von T. Trautwein (M. Bahn), Berlin, Leipzigerstr. 107. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 6.

Ein bisher unbekanntes protestantisches Gesangbuch vom Jahre 1531.

Von

Otto Kade.

Vor nicht gar langer Zeit tauchte in der Antiquariatshandlung von Butsch in Augsburg ein kleines Gesangbuch auf, das unter dem Titel: *„Kirchengesenge, mit vil schönen Psalmen vnnd Melodey gantz geendert vnd gemert, Nurenberg, Jobst Gutknecht,* 1531," zum Verkaufe ausgeboten wurde. Dasselbe ging natürlich schon seiner Seltenheit wegen sofort in andere Hände über und befindet sich augenblicklich in dem Besitze des Herrn Pfarrer Auberlen in Hassfeld bei Ilshofen im Württembergischen. Der Güte des genannten Herrn habe ich es zu danken, wenn mir diese kleine hymnologische Sammlung Behufs einer sorgfältigen Prüfung und Untersuchung auf eine mehrwöchentliche Frist ausgehändigt und anvertraut wurde. Die Untersuchung ergab zunächst, dass das Gesangbüchlein noch gänzlich unbekannt ist und sich bis jetzt allen Forschungen entzogen hat. Die ferneren Ergebnisse derselben habe ich in nachstehender Beschreibung und beigefügter vollständiger Inhaltsangabe niedergelegt, welcher auch die nöthigen Nachweise und Bemerkungen beigegeben sind.

Von den früheren Schicksalen dieses seltenen Büchleins vermag ich nichts weiter anzugeben, als dass einige handschriftliche Bemerkungen darin zu der Vermuthung führen, dass sich das Gesangbuch schon längere Zeit im Privatbesitze befunden haben müsse, und aus einer Familie in die andere gewandert sei. So findet sich unter

andern auf einem der voranstehenden weissen leeren Blätter die Bemerkung handschriftlich eingetragen:

+ 1609 +
gehört nach malmerhoff
von vnserm Vatter S. ᵯ
hie aus geordnett.

Ob das hier genannte „malmerhoff" wirklich der Name eines Ortes oder eines Gutes in Deutschland ist, welche Familie etwa in dem Besitze dieses Gutes gewesen sein könnte — über Alles dies weiss ich sowohl wie der jetzige Besitzer dieses Gesangbuches keinen Bescheid zu geben. Vielleicht dass diese Zeilen die Veranlassung geben, dem Sachverhältnisse weiter nachzuspüren. —

Von einer anderen Hand, die entschieden einer weit späteren Zeit, vielleicht erst gar der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts angehört, steht ferner noch auf der Rückseite des Einbandes bemerkt:

Sigmund v. Praun,
Advocat.

Dies sind die einzigen Anhaltepunkte, welche über die früheren Schicksale des kleinen Druckwerkes Auskunft zu geben im Stande sein dürften.

Das hübsche, allerliebste Gesangbuch im kleinsten Taschenformate hat nun genau denselben Umfang, in welchem der Titel der hier nachfolgenden Beschreibung gedruckt ist. Es ist im Ganzen sehr gut erhalten uud hat nur den einzigen Makel, dass das Blatt 104 herausgerissen ist und fehlt. Dass auf diesem Blatte weder eine besondere Nummer noch sonst etwas wesentlich Wichtiges gestanden haben kann, habe ich im Texte selbst weiter unten nachgewiesen.

Der Einband ist offenbar der ursprüngliche. Er besteht aus einem dicken rauhen Schweinslederstücke, das einst Bestandtheil eines Missale gewesen sein muss, da noch jetzt an der oberen linken Ecke der grosse Buchstabe R in rother Farbe, nebst einigen kleinen Buchstaben in schwarzer Farbe zu sehen ist. Auch die aus Leder angefertigten Bänder zum Schliessen sind noch wohl und gut erhalten.

Das ganze Gesangbuch besteht aus 106 Blättern ohne das Titelblatt und ohne die vier Blätter Register, welches am Schlusse hinten angefügt ist. Die Nummerirung ist nach Blättern, nicht nach Seiten geordnet. Die Bogen haben den fortlaufenden Buchstaben A bis O. Die ersten fünf Blätter eines jeden Bogens sind mit fortlaufenden Zahlen bezeichnet, welche Zählung jedoch mit dem fünften Blatte eines jeden Bogens aufhört, so dass die Blätter 6, 7 und 8 jeder Bezeichnung entbehren.

Der Druck dieses Gesangbuches stammt aus der bekannten Jobst Gutknecht'schen Officin in Nürnberg, welche in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts für die protestantische Gesangbuchs-

literatur so überaus thätig war. Derselbe ist textisch sehr scharf, sauber und korrekt ausgeführt, was jedoch in Bezug auf den Notendruck nicht in gleichem Grade der Fall ist, welcher bei Weitem flüchtiger und unbestimmter ist.

Die Ortographie der aus dieser Officin hervorgegangenen Druckwerke ist bei Wackernagel (Bibliographie) näher beschrieben, weswegen ich auf dieses Werk verweisen kann.

Die ganze Sammlung besteht, wenn ich die eigentlich liturgischen Stücke, wie z. B. Kyrie, Gloria, Agnus Dei u. s. w. nicht mitrechne, aus 86 deutschen protestantischen Liedern. Ihrem Inhalte nach gehört diese hymnologische Seltenheit zu der Reihe der Nürnberger Enchiridien, welche theils in der Hans Hergot'schen, theils in der Jobst Gutknecht'schen Officin in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts in Nürnberg erschienen. Die Sammlung fusst offenbar auf den drei verschiedenen Theilen des Strasburger Kirchenampts von 1524 und 1525, dem Erfurter Enchiridion von 1524, den früheren Druckwerken der Gutknecht'schen Officin insbesondere auf der Sammlung von 1526 und namentlich endlich auf dem reformirten Augsburger Gesangbuche vom Jahre 1529. Daher bilden die Luther'schen Lieder — selbst das berühmte Glaubenslied des Reformators ist darin aufgenommen — ferner die Lieder von Ludwig Oeler, Greitter, Dachstein, Vogther u. s. w. den Kern und Stamm der ganzen Sammlung. Dass demnächst Hans Sachs so reich darin vertreten ist, darf wohl nicht befremden, da Dichter und Drucker in einer Stadt zusammenlebten und sich daher gewiss persönlich nahe standen. Weit auffälliger ist die Aufnahme zweier Lieder von einem Dichter, der als ein starker Widersacher Luther's galt, und nicht allein mit den Waffen des Geistes, sondern weit mehr noch mit Hilfe weltlicher Macht und staatlicher Gewalt bekämpft werden musste, nämlich von dem unglücklichen Thomas Müntzer, dem Bauernanführer und Urheber des Bauernkrieges. Diese zwei Lieder: *„Lasst vns nun all fürsichtig sein“* (Nr. 88) und: *„Der Heyligen leben thut stets nach Gott streben“* (Nr. 89) sind dem jetzt sehr seltenen und werthvollen Buche von Thomas Müntzer: *Evangelisch Mess*, ect. 1524 entnommen. Diesem Werke muss ich darum eine so hohe Bedeutung beilegen, weil es „das erste deutsche Cantional“ ist, welches wir überhaupt besitzen, auf dessen Bedeutsamkeit noch nirgends die Aufmerksamkeit genügend hingelenkt worden ist. Ein Exemplar dieses seltenen und interessanten Buches fand sich vor Kurzem in Dresden auf der Königl. Bibliothek in einem Sammelbande vor, wo ich dasselbe kurze Zeit zu benutzen Gelegenheit nahm.

Auf das Verhältniss, in welchem unser vorliegender Gutknecht'scher Druck von 1531 zu der schon oben erwähnten Augsburger Kirchen-Ordnung von 1529 steht, ist noch besonders aufmerksam

zu machen, da aus demselben mit ziemlicher Bestimmtheit auf die Entstehungszeit der Melodie zu dem berühmten Liede: *„Ein' feste Burg ist unser Gott“* geschlossen werden kann. Dass Gutknecht auf dieser Augsburger Kirchen-Ordnung von 1529, diesem seltenen höchst merkwürdigen Gesangbuche, fusst, und deren Inhalt wohl benutzte, beweisen allein drei Lieder, welche in dem Gesangbuche von 1529 zum ersten Male, leider ohne Bezeichnung der Verfasser, erschienen. Das sind die drei Lieder:

1) Lobe Gott den Herrn meine Seele (Nr. 33),
2) O Herre Gott, des die Rache ist (Nr. 40), und endlich
3) Lobe den Herrn du Seele mein (Nr 41).

Gutknecht nahm dieselben sofort wieder mit auf, ohne einen weiteren Nachweis über die Verfasser zu geben. Aus dieser Augsburger Kirchen-Ordnung von 1529 ging jedoch noch ein Lied mit in das Gutknecht'sche Gesangbuch von 1531 über, dessen Verfasser dem Verleger wohl bekannt war, nämlich Luther's berühmtes Lied: „Ein' feste Burg ist unser Gott“, welches in jenem Gesangbuche von 1529 zum ersten Male erschienen war, jedoch nur dem Texte nach, nicht mit der Melodie. Gutknecht beeilte sich, sofort diese köstliche Vermehrung des protestantischen Kirchenliedes nicht allein zu benutzen, sondern auch zu vervollständigen, indem er die wahrscheinlich inzwischen entstandene Melodie auch nun dem Liede beifügte, und auf diese Weise eine nicht unerhebliche Bereicherung seinem Druckwerke verschaffte. Denn unter solchen Umständen liegt die Vermuthung wohl sehr nahe, dass die Entstehungszeit der Melodie dieses Liedes nicht gleichzeitig mit der des Textes zu demselben zu setzen sei, sondern dass höchst wahrscheinlich der Text früher im Jahre 1529, dann erst 1—2 Jahre später die Melodie entstanden ist. Füge ich ferner noch hinzu, dass die Melodie zu diesem Liede sich zuerst, wenn auch nur als Manuscript, in dem sogenannten „Luthercodex von 1530“ befindet, dessen Beschreibung ich in einer besonderen Schrift *) vor Kurzem veröffentlicht habe, so unterliegt es wohl keinem Zweifel, dass der Geburtstag dieser Melodie, über welche zur Zeit immer noch ein gewisses Dunkel schwebt, in den Ausgang des Jahres 1529 oder spätestens in den Anfang des Jahres 1530 gesetzt werden muss. Diese Ansicht wird noch stark von dem Umstande unterstützt, dass die damaligen Drucker und Verleger sich des Liedes mit sammt der Melodie nach dem Erscheinen der letzteren sofort bemächtigten. Sie erschien daher merkwürdiger Weise zweimal in ein und demselben Jahre, nämlich einmal in dem vorliegenden Druckwerke von Gutknecht 1531 und dann zweitens in dem Erfurter Gesangbuche von Rauscher von demselben Jahre 1531.

---

*) Siehe Luthercodex 1530. Dresden, H. Klemm, 1872. 1. u. 5. Heft.

Der vorliegende Gutknecht'sche Nürnberger Druck wäre nun, was Schärfe und Deutlichkeit des Druckes anlangt, jenem gleichzeitigen Erfurter Gesangbuche unstreitig vorzuziehen, da letzterer leider sich durch einen höchst flüchtigen inkorrekten Druck auf das Unvortheilhafteste auszeichnet, wenn sich nicht gerade bei diesem merkwürdigen Liede gleich zu Anfange bei den ersten vier Noten ein so grober und sinnentstellender Druckfehler *) eingeschlichen hätte, dass für das betreffende Lied doch der andere Erfurter Druck als Hauptquellenwerk wird angesehen werden müssen.

Die nachstehende ausführliche Inhaltsangabe des ganzen Gesangbuchs habe ich nun so einzurichten gesucht, dass man sich die Sammlung nöthigen Falls mit wenig Mühe rekonstruiren kann. Zu diesem Zwecke schien es rathsam jedem Liede die Blattzahl des Originals beizufügen, zumal das angehängte Register auf diese Bezug nimmt. Sodann ist jedem Liede der Nachweis beigefügt, wo dasselbe sich in Wackernagel's grossem Sammelwerke: „Das deutsche Kirchenlied“ findet.

Ein ähnliches Verfahren habe ich auch bei den Melodien beobachtet, und deren Nachweis unmittelbar nach dem über die Texte jedem Liede folgen lassen, soweit mir derselbe möglich war. Für fast sämmtliche in dem Gutknecht'schen Gesangbuche gegebene Melodien ist es mir gelungen, denselben zu beschaffen und beizubringen, obgleich mit unendlicher Mühe und Arbeit; nur bei zwei Melodien versagten mir alle meine Quellenwerke und sonstigen Handbücher den Dienst. Ich habe daher diese zwei Melodien dem nachstehenden Inhaltsverzeichnisse ausführlich beigegeben. Der Mangel eines guten, umfassenden Hilfsbuches und Nachschlagewerkes für die Melodie — nicht für den mehrstimmigen Tonsatz — trat bei dieser Arbeit mit aller Schärfe an mich heran, und es sei mir daher gestattet, hier an dieser Stelle sogleich auf die empfindliche Lücke und den offenbaren Mangel in unserer Musikliteratur mit einigen Worten hinzudeuten.

So geringe Mühe im Ganzen genommen die Beschaffung des speciellen Nachweises für jedes einzelne Lied in textischer Beziehung erforderte, mit um so grösseren Schwierigkeiten war ein gleicher Nachweis für den musikalischen Theil verknüpft, und zwar aus dem Grunde, weil es uns leider an einem Werke zur Zeit fast gänzlich gebricht, das auf musikalischem Gebiete die Vortheile bietet, welche auf textischem Gebiete das grosse Wackernagel'sche Werk gewährt. Denn leider sind wir vor der Hand gezwungen, jede specielle Untersuchung über eine einzelne Melodie mit unverhältnissmässig grossen Zeitopfern und übermässiger Anstrengung zu erkaufen, so wesentliche Unterstützung und Erleichterung uns auch das verdienstvolle

*) Siehe die Bemerkung zu dem betreffenden Liede in der Inhaltsangabe.

Werk von Tucher über die protestantische Choralweise, so wie das neuere Werk von Meister über das katholische Kirchenlied gewährt. Namentlich muss dem letzteren Werke das grosse Verdienst zuerkannt werden, endlich einmal Melodie und Tonsatz, getrennt von einander, der Specialuntersuchung unterworfen zu haben, deren Vermischung bei den früheren Werken von Tucher und Winterfeld als einer der gröbsten Schäden bezeichnet werden muss. Welche heillose Verwirrung, welche trostlose Verworrenheit herrscht in dem Winterfeld'schen grossen Werke in dieser Beziehung, das so recht eigentlich dazu bestimmt schien, dieser namenlosen Unklarheit und Unsicherheit ein Ende zu machen! Abgesehen davon, dass es nicht einmal den Choralschatz der protestantischen Kirche den Hauptmelodien nach repräsentirt, — denn die drei wichtigsten Melodien der lutherischen Kirche, welche speciell zur Liturgie gehören, also das *Gloria: „Allein Gott in der Höh sei Ehr!"*, das *Credo: „Wir glauben all an einen Gott"*, das *Agnus Dei: „Christe, du Lamm Gottes"*, sind theils so gut wie gar nicht erwähnt, theils nicht genügend in mehrstimmigen Bearbeitungen vertreten, — so liegen auch die einzelnen Bemerkungen über eine und dieselbe Melodie im ganzen Werke so zerstreut und vertheilt umher, dass man die drei Theile dieses Werkes von je 400—600 Seiten erst vollständig durchblättern muss, um zu einer Totalübersicht nur einer Melodie zu gelangen! — Wahrlich eine Sisyphusarbeit, bei welcher auch der geduldigste, ausdauerndste und fleissigste Arbeiter endlich zur Verzweiflung getrieben wird, und vor Ermattung und Unwillen die Feder bei Seite legt. Welche Klarheit und Uebersicht bei allen sonstigen Schwächen und Mängeln dagegen in der Anordnung seines Stoffes bei Meister! —

Unter diesen Umständen ist es daher wohl verzeihlich, wenn ich mich bei den beiden Tonweisen geirrt und sie für unbekannte ausgegeben haben sollte, was sie in der That vielleicht nicht sind. Freuen würde ich mich, wenn es gelänge, Auskunft über diese Melodien erhalten zu können.

Nach diesen einleitenden Vorbemerkungen lasse ich nun das Inhaltsverzeichniss dieses interessanten Gesangbüchleins selbst hier folgen.



a) Der äusserste Strich giebt das Format des Gesangbuches an.
b) Das Wort Kirchenge- ist roth gedruckt, alle übrigen schwarz.

Auf der Rückseite des Titelblattes: Erhaltung dises teutschen gesangs auss der heyligen götlichen schriefft.

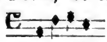
Item: 1. Corinther 13. Wenn du aber u. s. f. bis mit „was du sagst."
Colossern cap 3. Lasst das wort u. s. f. inn ewre hertzen ect.
Psalm 98. Singet dem Herren ein new lied, das er wunder than hat ect·
Psalm 8. Singet frölich Gott, der vnsre sterck ist ect.

No. 1. Der 130. Psalm. De profundis cla: Auss tieffer not schrey ich zu dir ect. **Blatt 1.**

Text: M. Luther. Walther'sche Gsb. 1524 (siehe Wackernagel Tom. III, S. 7, No. 6). Die Doxologie siehe daselbst, S. 957, Gloria III.

Melodie: Die phrygische Melodie, Walther's Gsb. 1524, No. 4. In Choralnotenschrift auf vier Linien, mit dem c auf der vierten Linie. Strophe zwei, die letzten 3 Noten weichen von Walther ab, wahrscheinlich durch einen Druckfehler; Gutknecht hat 

während Walther richtig schreibt: 

Eine zweite Abweichung findet noch statt Strophe 2 des Abgesangs die letzten vier Noten, wo statt g̅, h̆, c̆, a̅, g̅ Gutknecht hier folgende Lesart aufzeigt: 

ect. Die Verszeilen sind nicht eingerückt.

No. 2. Herre erbarm dich vnser, Christe erbarm dich vnser, Herre erbarm dich vnser. **Blatt 2a.**

Mit Noten in Choralnotenschrift auf vier Linien mit dem Cschlüssel. Es ist dasselbe Kyrie, welches später in vielen Kirchenordnungen wieder-

kehrt, wie z. B. Pfälzer Kirchenordnung von 1557, 1560, 1563, 1570; Wolfgang Ammon, 1578, 1583, oder in Strassburger Psalmen, 1578. Ob es auch früher schon vor diesem Drucke irgendwo erscheint ist mir nicht bekannt. Die Elisabethkirchenordnung von 1542 und das Rigaer Kirchenampt von 1530 kennen es nicht.

An dieses Kyrie schliesst sich sofort das Gloria, mit Noten und deutschem Texte an. Die Noten sind aus den so eben angeführten Quellen, in welche das Gloria gleichfalls aufgenommen ist, bekannt, der deutsche Text ist mir aber nirgends vorgekommen. Ich füge ihn deswegen bei:

Blatt 2b. Ere sey Gott in der höhe, Vnd frid auff erden, vnd dem menschen ein wolgefallen, Wir loben dich, Wir benedeyen dich, Wir anbeten dich, Wir eren dich, Wir sagen dir Danck von wegen deiner grossen ere, O Herre Got hymlischer Künig, Got vater allmechtiger, O Herr allerhöchster eingeborner sun Jesu Christe, O Herr Got, lamb gottes, ein sun des vaters, der du wegk nimbst die sünd der welt, erbarm dich vnser, der du wegk nimbst die sünd der welt, nim auff vnser fürbittung, der du sitzt zu der gerechten des vaters, erbarm dich vnser, wann du bist allein heylig, bist allein der Herre, bist allein der höchst Jesu Christe, mit dem heyligen geyst in der ere Gottes vaters, Amen.

Blatt 5a. **No. 3. Das sind die heyligen zehen gepot.**

Text: M. Luther, Erfurter Enchiridion, 1524. Einzelne Abweichungen in Ortographie und Ausdrucksweise, wie z. B. Das sind u. s. w. anstatt Dies sind ect., oder Vers 3, Zeile 1: Du solt nicht füren zu vneren, anstatt: Du sollt nicht brauchen zu vnehrn, müssen den Forschern der Hymnologie überlassen bleiben (siehe: Wackernagel, Tom. III, S. 15, No. 22).

Melodie: Ist nicht die bekannte mixolydische Melodie, welche Walther's Gsb. von 1524 in einem 5stimmigen Tonsatze (No. 18) giebt, sondern die zweite Weise von nur örtlicher Bedeutung, welche nach Winterfeld (Ev. Kirchengesang, Tom. I, S. 109) in dem Köpphl'schen Gsb. von 1537 am frühesten erscheint, und dann in den Strasburger Gesangbüchern von 1557, von 1560 und 1570 mehrfach wiederkehrt. Michael Prätorius, der sie in einem vierstimmigen Tonsatze von Christoph Buel dem siebenten Bande (No. 9) seiner Musae Sioniae einverleibt, bezeichnet sie mit der Bemerkung „fremd", wodurch er wahrscheinlich andeuten will, wie wenig diese Melodie Eingang in Mittel- und Norddeutschland gefunden habe. Eben dieser geringen Aufnahme wegen lasse ich sie nachfolgen, da sie in ihrer dorischen kräftigen ausdrucksvollen Führung weit geeigneter gewesen wäre dieses Lied zu decken, als jene etwas einförmige mixolydische Melodie.



Volgt das gemein gebet. **Blatt 6.**

Lieben andechtigen in Christo Jesu, betrachtet gottes zorn ernst vnnd gerichte ect. Hierumb auff das solchs allen menschen der gestalt einem yeden nach seinem stande, von Gott werde verliehen, zu Gottes eeren vnd wolfart gemeiner Christenheit so sprecht Vater vnser.

No. 4. Wir glauben all an einen Gott. **Blatt 8a.**

Text: Martin Luther, Walther's Gsb. 1524 (siehe Wackernagel, Tom. III, S. 16, No. 23.)

Melodie den Hauptzügen nach handschriftlich bereits aus dem Jahre 1417 nachweisbar. Die vorliegende Fassung stimmt genau mit dem Tenor des vierstimmigen Tonsatzes in dem Walther'schen Gesangbuche von 1524, No. 35 überein.

No. 5. Der ander Glaub. **Blatt 9b.**

Ich glaub in Gott vater den allmechtigen ect.

Text und Noten in Teutsch Kirchenampt, Strassburg, Köpphl, 1525.

No. 6. Das Sanctus. **Blatt 12.**

Es ist das sogenannte Sanctus dominicale, welches sich fast in allen Cantionalen findet, jedoch meist nur lateinisch. Denn die deutschen Kirchenordnungen, wie z. B. das deutsch Kirchenampt 1525, das Rigaer Gsb. von 1537, desgleichen Keuchenthal 1573, und die Pommerschen Kirchenordnungen bringen meist nur vom Sanctus summum eine deutsche Uebersetzung. Keuchenthal, der dasselbe auch giebt, aber nur lateinisch, und auf Sonntag Invocavit setzt, bemerkt hierzu: „wird auch gesungen bis auff Ostern". Die hier gegebene Uebersetzung lautet wie folgt:

Heyliger, Heyliger, Heyliger Herr Gott sabaoth Vol sind die hymel vnd erdtreich deiner eere, Selig mach uns in der höhe. Benedeyet sey der da kummt im namen des Herrn, Selig mach vns in der höhe.

Die vermanung zu dem Abentmal Christi: Mein aller liebsten inn Gott ect. **Blatt 13a.**

Die offene Beycht: Ir aller liebsten in Christo ect. **Blatt 14a.**

No. 7. Agnus Dei. **Blatt 15a.**

Lamb Gottes das du wegk nimbst ect.

Die Noten kommen mit kleinen Abweichungen unter andern in Deutsch Kirchenampt 1525, Rigaer Gsb. 1537, Keuchenthal 1573, Lossius' Psalmodie 1553 und vielen andern derartigen Quellen vor. Der deutsche Text ist aber abweichend von allen und lautet wie folgt:

Lamb Gottes das du wegk nimbst die sünd der welt, erbarm dich vnser.
Lamb Gottes das du wegk nimbst die sünd der welt, gib uns den fryd.

No. 8. Der lxvi. Psalm. Deus misereatur. **Blatt 16a.**

Es wöl vns Gott gnedig sein ect.

Text: Martin Luther, siehe Wackernagel, Tom. III, S. 8, No. 7. Die daselbst angeführten Abweichungen des Wittenberger Gsb. von 1531 finden sich auch hier.

Melodie: Dieselbe, welche das Strassburger Kirchenampt 1525 bringt. Aber nicht in Choral-, sondern in Figuralnoten gedruckt. 5 Linien, Cschlüssel auf der vierten Linie.

Blatt 17b. **No. 9. Der erst Psalm. Beatus vir.**

Wol dem menschen der wandelt nit ect.

Text: Ludwig Oeler, entnommen aus: Die ersten acht Psalmen Davids in der Melodey: Ach Gott von hymel sich darein, Strassburger Kirchenampt von 1525. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 94, No. 126.)

Melodie: Ist dieselbe Melodie, welche das Strassburger Kirchenampt 1525 auf das Lied: „Ach Gott von hymel sich darein" bringt, hier jedoch in Figuralnoten, anstatt in Choralnoten wie dort. Vergleiche auch Tucher No. 235. Mehrstimmige Bearbeitungen dieser Melodie geben Raselius 1599, und Landgraf Moritz 1612; letzterer sogar zweimal: das eine Mal mit der Vorzeichnung ♭, das andere Mal ohne ♭, das heisst also: einmal in mixolydischer, das zweite Mal in jonischer Tonart.

Blatt 18. **No. 10. Der Ander Psalm. Quare fremuerunt gentes.**

Warumb tobet der Heydenn hauff ect.

Text: Ludwig Oeler, acht Psalmen, 1525 (siehe Wackernagel, Tom. III, S. 94, No. 127).

Blatt 19. **No. 11. Der ander Psalm. Quare fremuerunt gentes.**

Hilff Gott wie geet das ymmer zu ect.

Text von Andreas Knöpken, Zwickauer Enchiridion von 1528. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 101, No. 140.)

Blatt 20. **No. 12. Der drytt Psalm. Domine quid multiplicati.**

Ach Herr wie seind meiner feind so vil ect.

Text: Ludwig Oeler, Strassburger Kirchenampt, 1525. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 95, No. 128.)

Blatt 21. **No. 13. Der vierdt Psalm. Cum invocarem.**

Erhör mich wann ich ruf zu dir ect.

Text: Ludwig Oeler, 1525. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 95, No. 129.)

Blatt 22. **No. 14. Der fünfft Psalm. Verba mea auribus.**

Erhör mein wort, mein red vernimm, mein künig ect.

Text: Ludwig Celer, 1525. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 95, No. 130.)

Blatt 23. **No. 15. Der sechst Psalm. Domine ne in furore tuo arguas me.**

Ach Herr straff mich nicht in deim zorn ect.

Text: Ludwig Oeler, 1525. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 96, No. 131.)

Melodie: Auss tieffer not schrey ich zu dir, die jonische, jedoch mit der Vorzeichnung ♭, was offenbar auf einem Druckfehler beruht. Dieser Druckfehler ist um so auffälliger, als das Strassburger Kirchenampt 1525, welches diese Melodie zum ersten Male bringt, aus welchem Gutknecht offenbar geschöpft hat, diese Tonweise richtig ohne Vorzeichnung anführt. (Figuralnoten, fünf Linien, Cschlüssel auf der dritten Linie, mit ♭-Vorzeichnung.)

No. 16. Der sibent Psalm. Domine Deus meus in te speravi. **Blatt 24.**

Auff dich herr ist mein trawen steyff ect.

Text: Ludwig Oeler, 1525. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 96, No. 132.)

No. 17. Der acht Psalm. Domine dominus noster. **Blatt 25.**

Herr vnser herr, wie herlich ist ect.

Text: Ludwig Oeler, 1525. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 97, No. 133.

No. 18. Der neundt Psalm. Confitebor tibi Domine in toto corde. **Blatt 26.**

Ich wil dem herren sagen danck ect.

Text: Hans Sachs, dreizehn Psalmen, 1526, die nachher alle in das Nürnberger Enchiridion von 1527 übergingen. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 62, No. 88.)

Melodie: Hans Sachs, 13 Psalmen, 1526: „der vierdt Thon". Sigism. Hemmel's vierstimmige Psalmen, 1569, No. 151, im Tenore, Schlusszeile verändert.

No. 19. Der zehend Psalm. Ut quid Domine recessisti longe. **Blatt 27b.**

Herr warum trittestu so ferr ect.

Text: Hans Sachs, dreizehn Psalmen, 1526. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 92, No. 89.)

No. 20. Der xj. Psalm. In Domino confido, quomodo dicitis. **Blatt 28b.**

Ich traw auff Gott den Herren mein ect.

Text: Hans Sachs, dreizehn Psalmen, 1526. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 62, No. 89.)

No. 21. Der xij. Psalm. Salvum me fac. **Blatt 29b.**

Ach Gott vom hymel sich darein ect.

Text: Luther. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 6, No. 3.)

No. 22. Der xiij. Psalm. Usquequo Domine oblivisceris me. **Blatt 30b.**

Herr wie lang wilt vergessen mein ect.

Text: Hans Sachs, dreizehn Psalmen, 1526. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 62, No. 91.)

Melodie: Aus dem Strassburger Kirchenampt, 1525, jedoch auf den Text: „Ach gott wie lang vergissest meyn", die dann in Köpphl, 1545, Strassburger Gsb. von 1560 wiederkehrt. Mehrstimmige Bearbeitungen liefern unter andern Erythräus; auf das Lied: „Herr Gott, mein Jammer hat ein End", Michael Prätorius, bei Tucher, No. 237. (Figuralnoten, auf fünf Linien, mit Cschlüssel auf der vierten Linie.)

No. 23. Der xiij. Psalm. Usqueque Domine. **Blatt 31a.**

Ach Gott wie lang vergissest mein ect.

Text: Mattheus Greitter, Teutsch Kirchenampt 1525, vielleicht schon 1524 gedruckt, bemerkt Wackernagel zu diesem Liede: Tom. III, S. 89, No. 119.

No. 24. Der xiiij. Psalm. Dixit insipiens in corde. **Blatt 32a.**

Es spricht der vnweysen mundt wol ect.

Text: Martin Luther, Erfurter Enchiridion, 1524. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 6, No. 4.)

Blatt 33. **No. 25. Der xv. Psalm. Domine quid habitabit in taber:**

O Herr wer würdt wonung han ect.

Text: W. Dachstein, Strassburger Kirchenampt, 1525. In der ersten Zeile der ersten Strophe hat Wackernagel Tom. III, S. 98, No. 136 nach spätern Ausgaben das Wörtchen „sein" vor „wonung" eingeschoben.

Melodie: Für diese Melodie scheint der vorliegende Druck die erste Quelle zu sein. Tucher weist sie (No. 273) erst aus dem Köpphl'schen Gsb. von 1537, und 1545 nach. Einen mehrstimmigen Tonsatz dazu lieferte Mich. Prätorius 1609.

Blatt 34. **Nr. 26. Der xv. Psalm. Domine quis habitabit.**

Herr wer wirdt won in deiner hut ect.

Text: Hans Sachs, dreizehn Psalmen, 1526, das fünfte Lied; dann in Valentin Bapst 1545 (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 64, No. 92.)

Melodie: Auch für diese Melodie scheint unser Druck die erste Quelle zu sein, wenigstens weiss Tucher (No. 259) als früheste Quelle nur Valentin Bapst von 1545 anzuführen. Einen mehrstimmigen Tonsatz, 4 vocum, zu dieser Melodie liefert Michael Prätorius 1609 jedoch auf den Text: „Dass ich ein armer Sünder bin".

Blatt 34b. **No. 27. Der xxiij. Psalm. Dominus regit me et nihil mihi deerit.**

Im thon: Nun frewt euch lieben Christen gemein.

Der Herr ist mein trewer hirt ect.

Text: Incerti auctoris; siehe Wackernagel, Tom. III, S. 122, Augsburger Gsb. von 1530, 1531, 1533, Valentin Bapst 1545 und mehreren andern.

Blatt 35b. **No. 28. Der liij. Psalm. Dixit insipiens in corde suo.**

Der thoricht spricht, es ist kein Gott ect.

Text: Wolfgang Dachstein, der ander theyl Strassburger Kirchenampt, 1525. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 97, No. 134.)

Blatt 36. **No. 29. Der cxxiiij. Psalm. Nisi quia Dominus.**

Wer Gott nicht mit vns dise zeyt ect.

Text: Luther, Wackernagel, Tom. III, S. 17, No. 27.

Melodie: Johann Walther, 1524, No. 28. Einen Tonsatz, 4 vocum, Michael Prätorius, 1610, Leo Hasler, 1608 und viele andere.

Blatt 37a. **No. 30. Der cxxiiij. Psalm. Nisi quia Dominus.**

Wo Got der herr nit bey vns helt ect.

Text: Justus Jonas, Erfurter Enchiridion, 1524. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 42, No. 62.)

Blatt 38a. **No. 31. Der xxx. Psalm. Exaltabo te Domine quoniam.**

Herr Gott ich will erheben dich ect.

Text: Hans Sachs, dreizehn Psalmen, 1526. (Siehe Wackernagel Tom. III, S. 64. No. 93.)

Blatt 39. **No. 32. Der cxlvj. Psalm. Lauda anima mea Dominum.**

Mein seel lobe den Herren reyn ect.

Text: Hans Sachs, dreizehn Psalmen, 1526. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 66, No. 99.)

No. 33. Der ciiij. Psalm. Benedic anima mea Domino, Domine. **Blatt 40a.**
Lobe Gott den herrn mein seel ect.
Text: Unbekannter Verfasser. (Siehe Wackernagel, Tom. I, S. 391.)

No. 34. Der cxlix. Psalm. Cantate Domino canticum novum. **Blatt 42.**
Singet dem Herrn ein newes Lied ect.
Text: Hans Sachs, 13 Psalmen, 1526, No. 13. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 67, No. 100.)

No. 35. Der xliij. Psalm. Judica me Deus et discerne. **Blatt 42b.**
Richt mich Herr vnd für mir mein sach ect.
Text: Hans Sachs, dreizehn Psalmen, 1526, No. 7. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 64, No. 94.)

No. 36. Der cxxvij. Psalm. Nisi Dominus edificaverit Domum. **Blatt 43.**
Wo das Hauss nit bawet der Herr ect.
Text: Hans Sachs, dreizehn Psalmen, 1526, No. 11. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 66, No. 98.)
Melodie: Hans Sachs, 13 Psalmen, 1526, „Der Erst Thon", dann in der Zwaypruck'schen Kirchenordnung von 1570, 2. Buch, Ps. 127, 2. Melodie (kleine Varianten), ebenso in dem Strassburger grossen Kirchengesangbuche von 1560 (Ps. 127.)

No. 37. Der cxxvij. Psalm. Nisi Dominus edificaverit Domum. **Blatt 43b.**
So Gott zum hauss nit gibt sein gunst ect.
Text: Johann Kolrose, Zwickauer Gsb. 1525, Erfurter Gsb. 1527, Geistliche Lieder, Wittenberg, Dr. Martin Luther, 1531. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 85, No. 113.)

No. 38. Der lvj. Psalm. Miserere mei Deus, quoniam. **Blatt 44b.**
O Gott mein Herr sey mir gnedig ect.
Text: Hans Sachs, dreizehn Psalmen, 1526, No. 8. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 65, No. 95.)

No. 39. Der lxxiij. Psalm. Quam bonus Israel Deus, sis, qui. **Blatt 45a.**
Gott ist so gut dem Israel ect.
Text: Heinrich Vogther, das dritt theil Strassburger Kirchenampt, 1525. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 505, No. 557.)

No. 40. Der cxiiij. Psalm. Deus vltionem Dominus. **Blatt 47a.**
O Herr Got des die rache ist ect.
Text: Verfasser unbekannt, 1529. (Siehe Wackernagel, Tom. I, S. 390.)

No. 41. Der ciij. Psalm. Benedic anima mea domino. **Blatt 48b.**
Lob den Herrn du Seele mein ect.
Text: Verfasser unbekannt; Augsburger Kirchen-Ord. 1529. (Siehe Wackernagel, 1864, Tom. I, S. 391.)

No. 42. Der lj. Psalm. Miserere mei Deus. **Blatt 50.**
Erbarme dich mein o Herre Gott ect.
Text: Erhart Hegenwalt, Offnes Blatt, Gross Folio, Wittenberg 1524. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 48, No. 70.)
Melodie: Walther'sche Gsb. 1524, Kluge'sche Gsb. 1543, Valentin Bapst

1545 und viele andere Melodienbücher. Das Erfurter Enchiridion 1524 bringt zwar auch dieses Lied, aber mit einer anderen Tonweise.

Blatt 51a. **No. 43. Der lj. Psalm. Miserere mei Deus.**

O Herre Gott begnade mich ect.

Text: Mattheus Greitter, der ander theyl Strassburger kirchenampt 1525. Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 91, No. 120. Die daselbst aus dem Augsburger Gsb. von 1533 beigefügte Doxologie enthält vorliegender Druck nicht.

Melodie: Für diese Melodie scheint der vorliegende Druck 1531 die erste Quelle zu sein, wenigstens zieht Tucher No. 445 für dieses Lied erst das Köpphl'sche Gsb. von 1537 als früheste Quelle an. Später erscheint es auch in Valentin Bapst 1545. — Choralnoten mit fünf Linien, Cschlüssel auf der vierten Linie.

Blatt 53a. **No. 44. Der cxxviij. Psalm. Beati omnes qui timent dominum.**

Wol dem der den Herrn förchtet ect.

Text: Ambrosius Moibanus, Erfurter Enchiridion 1524. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 553, No. 602.)

Blatt 53b. **No. 45. Der cxxviij. Psalm. Beati qui timent dominum.**

Wol dem der in Gottes forcht steet ect.

Text: Martin Luther, Erfurter Enchiridion 1524. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 8, No. 8.)

Blatt 54a. **No. 46. Der cxxxvij. Psalm. Super flumina Babylonis.**

An wasser flüssen Babylon ect.

Text: W. Dachstein, dritte theyl Strassburger kirchenampt, 1525. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 98, No. 135.)

Melodie: Obgleich Tucher (No. 407) Köpphl 1537 und 1545 als erste Quelle bezeichnet, ist sie doch nach Winterfeld auf das Jahr 1525 zurück zu datiren.

Blatt 55b. **No. 47. Der lviij. Psalm. Si vero vtique, iustitiam loqui.**

Wollt jr dan̄ nit reden einmal ect.

Text: Hans Sachs, dreizehn Psalmen, 1526, No. 9. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 65, No. 96.)

Melodie: Hans Sachs, 13. Ps., 1526, „der dritt Thon".

Blatt 57b. **No. 48. Der cxix. Psalm. Beati immaculati.**

Es sind doch selig alle die im rechten glauben wandeln hie ect.

Text: Mattheus Greitter, dritte theyl Strassb. kirchenampt, 1525. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 91, No. 121.)

Melodie: Nach Winterfeld aus dem Jahre 1525. Es ist die bekannte köstliche Melodie, welche später zu dem Liede benutzt ward: „O Mensch bewein dein Sünde gross". Ob diese Liedweise dem Strassburger Mattheus Greitter zuzuschreiben ist, oder ob nicht eine ältere Psalmenmelodie derselben zu Grunde liegt, muss vorläufig noch unentschieden bleiben und weitern Untersuchungen überlassen werden. Vergleiche auch: Meister, katholische Kirchenlied, S. 315, No. 151. — Figuralnoten, fünf Linien, Cschlüssel auf der dritten Linie.

No. 49. Der cxxv. Psalm. Qui confidunt in domino. **Blatt 59.**

Nun welche hie jr hoffnung gar ect.

Text: Mattheus Greitter, 3 theyl, Strassb. kirchenampt 1525. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 92, No. 123.)

Melodie: Ob die Melodie nicht mindestens gleichzeitig mit dem Texte auftritt, wie wahrscheinlich angenommen werden kann, vermag ich nicht zu sagen. Tucher (No. 332) nennt als Quelle Köpphl 1537 und 1545, dann Strassburger Gsb. 1560. Demnach wäre unser Druck 1531 bis auf Weiteres als die früheste Quelle anzusehen. — Figuralnoten, fünf Linien, Cschlüssel auf der vierten Linie.

No. 50. Der cxiiij. Psalm. In exitu Israel der (sic?) **Egypto.** **Blatt 60.**

Do Israel auss Egypten zoch ect.

Text: Mattheus Greitter, Die zween Psalme ect, W. Köpphl, 1527. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 93, No. 124.)

Melodie: Tucher (No. 447) citirt Köpphl 1537 und 1545. Demnach träte unser Druck als frühere Quelle ein. — Figuralnoten, fünf Linien, Cschlüssel auf der vierten Linie.

No. 51. Der cxv. Psalm. Non nobis Domine non nobis. **Blatt 61.**

Nit vns nit vns o ewiger Herr ect.

Text: Mattheus Greitter, siehe vorige Nummer. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 93, No. 125.)

No. 52. Der cxxix. Psalm. Domine probasti me. **Blatt 62.**

Herr Gott der du erforschest mich ect.

Text: Hainrich Vogther, zween Psalme, Strassburg, Köpphl, 1527. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 505, No. 560.)

Melodie: Strassburger Psalmen von 1530, Ps. 129, ebenso Strassburger Gesangbuch von 1560, Ps. 139; ferner in dem Kirchengesangbuche der Behmen und Mehren, s. l. 1566, Ps. 139, und der Zwaypruck'schen Kirchenordnung von 1570, Ps. 139.

No. 53. Der lxxi. Psalm. In te Domine speravi. **Blatt 64b.**

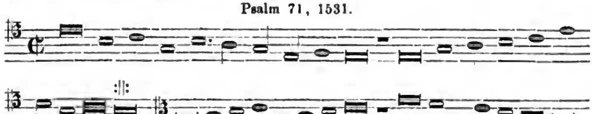
Herr Gott ich traw allein auff dich ect.

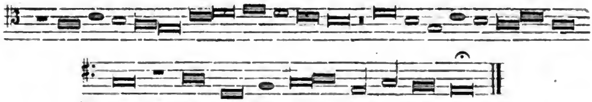
Text: Hainrich Vogther, dritte theyl Strassburger kirchenampt, 1525. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 506, No. 558.)

Melodie: Strassburger Psalmen von 1530, Ps. 71, Strassburger Gesangbuch von 1560, Ps. 66, Strassburger Gesangbuch von 1569, Zwaypruck'sche Kirchenordnung von 1570, Ps. 71 und in Sig. Hemmel's vierstimm. Psalmen von 1569, Ps. 71, im Bassus.

Die beinahe um 100 Jahre spätere Sammlung geistlicher mehrstimmiger Kirchengesänge von dem berühmten Nürnberger Organisten und Komponisten Hans Leo v. Hasler vom Jahre 1608, welche noch einen merkwürdigen innern Zusammenhang mit dem vorliegenden Gesangbuche verräth und den Titel beinahe wörtlich demselben entlehnt, bringt unter No. 38 einen Tonsatz zu diesem Liede hier, dessen Melodiekörper so auffallend verwandtschaftliche Züge, namentlich in Strophe 1, 3, 5, 6, 7 und 8 aufzeigt, dass ich mich nicht enthalten kann, beide Melodien des Vergleichs halber hier folgen zu lassen. Vielleicht dass diese Erörterung weitere Forschungen veranlasst:

Psalm 71, 1531.





Kirchengesänge ect., Hans Leo Hasler, 1608, No. 38:
Discantus. Psalm 71. In te Domine speravi.

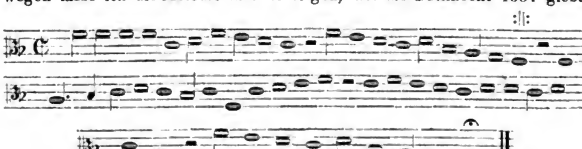


Blatt 67ª. **No. 54. Der xxxvj. Psalm. Deus noster refugium et virtus.**

Ein feste burg ist vnser Gott ect.

Text: Martin Luther, 1529. Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 19, No. 32, 33 und 34. Die daselbst beigefügte Doxologie hat unser Druck nicht.

Melodie: Vorläufig gilt als älteste Quelle für die Melodie das Erfurter Gsb. von 1531 von Andreas Rauscher. Der hier vorliegende Druck von Gutknecht ist von demselben Jahre 1531, so dass also zwei Druckwerke, und zwar gleichzeitige, dieselbe aufweisen. Dies ist um so willkommener, als der Druck von Rauscher leider ein etwas lüderlicher und unzuverlässiger ist, während der vorliegende Gutknecht'sche ein äusserst scharfer und bestimmter freilich mehr in Beziehung auf den Text als auf die Musiknoten ist. Denn auch hier ist merkwürdiger Weise die Melodie durch einen Druckfehler gleich im Anfange derselben entstellt, der so auffällig ist, dass er wohl schwerlich als absichtliche Aenderung gedeutet werden kann. Die Melodie (hier in F gesetzt) beginnt nämlich mit einer viermaligen Wiederholung der ersten Note auf die Worte: Ein feste Burg, ehe sie auf die Quarte herunterschlägt, was doch allen spätern Drucken zuwiderläuft. Im Uebrigen stimmt sie mit der Fassung genau überein, welche der gleichzeitige Erfurter Druck von Rauscher 1531 giebt, selbst bei der bewussten Stelle in der vorletzten Strophe des Abgesanges, wo beide Drucke auf „rüstung ist" die Noten d. c. a. aufweisen, was bekanntlich später der Lesart mit d. b. a. weichen musste. Der eigenen Anschauung wegen lasse ich die Melodie hier so folgen, wie sie Gutknecht 1531 giebt:



Dass diese Melodie ein Jahr früher schon 1530 in dem sogenannten Luthercodex von 1530, wenn auch nur handschriftlich, vorkommt, habe ich schon oben in der Vorbemerkung erwähnt. (Schluss folgt.)

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25.
Druck von Otto Hendel in Halle.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

IV. Jahrgang. 1872.	Preis des Jahrganges 2 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 2 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr. Kommissionsverlag von T. Trautwein (M. Bahn), Berlin, Leipzigerstr. 107. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 7.

Ein bisher unbekanntes protestantisches Gesangbuch vom Jahre 1531.

Von

Otto Kade.

(Schluss.)

No. 55. Ein lied von dem gantzen Christlichen leben. **Blatt 68 b.**

Nun frewt euch lieben Christen gemein ect.

Text: Luther, Erfurter Enchiridion 1524.

Melodie: Walther's Gsb. 1524, No. 15. Die letzte Strophe ist fast vollständig abgeändert und lautet bei Gutknecht:



während Walther dieselbe melismatisch reich ausstattet.

No. 56. Ein bitt zu dem heyligen geyst. **Blatt 70 a.**

Nun bitten wir den heyligen Geyst ect.

Text: Walther'sches Gsb. 1524. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 18, No. 28.)

No. 57. Ein klag vnsers elenden lebens. **Blatt 70 b.**

Mitten wir im leben sein ect.

Text: Luther, 1524.

No. 58. Das lied Johannis Husz, gepessert. **Blatt 71.**

Jesus Christus unser heylandt ect.

Text: Luther, Erfurter Enchiridion 1524.

Melodie: Erfurter Enchiridion 1524. Figuralnoten, fünf Linien, C schlüssel auf der vierten Linie.

Blatt 72b. **No. 59. Der lobgesang Zacharie,** Luce j.

Gebenedeyt sey Gott der Herr ect.

Text: Johann Englisch, Strassburger Gsb. 1530. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 710, No. 819.)

Melodie: Strassburger Gsb. 1530, 1560, Köpphl 1537, Rihel 1573, Tucher No. 402. Choralnoten, fünf Linien, C schlüssel auf der vierten Linie.

Blatt 74. **No. 60. Das Magnificat.**

Mein seele erhebt den Herren mein ect.

Text: Symphorianus Pollio, Althiesser. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 509, No. 561.

Melodie: Strassburger kirchenampt 1525, aber in Choralnoten; hier in Gutknecht in Figuralnoten auf fünf Linien, Cschlüssel auf der vierten Linie.

Blatt 75. **No. 61. Das Nunc dimittis.**

In fryden dein, O Herre mein ect.

Text: Johannes Englisch, Strassburger Gsb. von 1530, 1537; Valentin Bapst 1545 u. s. w. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 710, No. 820.)

Melodie: Desgl. 1530 Choralnoten, fünf Linien mit c und f auf dritter und fünfter Linie.

Blatt 75b. **No. 62. Der lobgesang Simeonis,** Luce ij.

Mit fryd vnd freud ich far dahin ect.

Text: Luther, Walther's Gsb. 1524.

Blatt 76. **No. 63. Ein gesang vmb zeitliche frid zu bitte.**

Verley vns fryden gnediglich ect.

Text: Luther. Wackernagel, Tom. III, S. 22, No. 37, giebt als früheste Quelle dieses Liedes: Ain christliche ermanung Jesu Christi ect., Augsburg 1532 an. Es tritt demnach unser Druck für dieses Lied in erste Stelle und jenes oben erwähnte Druckwerk in die zweite ein.

Melodie: Dasselbe gilt auch für die Melodie, über welche die Angaben in Tucher, Winterfeld und anderwärts demgemäss zu berichtigen sind. Lied und Melodie lassen sich zwar um ein Jahr früher noch nachweisen, aber nur handschriftlich, nämlich in oben erwähntem Luthercodex von 1530, auf dessen Veröffentlichung ich daher verweise. — Figuralnoten, fünf Linien, Cschlüssel auf der dritten Linie, mit Vorzeichnung des ♭.

Blatt 77. **No. 64. Ein hübsch lied Doctoris Sperati.**

Es ist das heyl vns kummen her ect.

Text: } Erfurter Enchiridion, 1524.
Melodie: }

Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 31, No. 55.

Figuralnoten, fünf Linien, Cschlüssel auf der dritten Linie.

Blatt 79b. **No. 65. Von dem leyb vnd blut Christi.**

Gott sey gelobet vn̄ gebenedeyet ect.

Text: Luther, Erfurter Enchiridion, 1524. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 10, No. 11.)

No. 66. Die zehen gepot kurtz. Blatt 80.

Mensch wilt du leben seliglich ect.

Text: } Walther's Gsb. 1524.
Melodie: }

Figuralnoten, fünf Linien, Cschlüssel auf der vierten Linie.

No. 67. Das vater vnser in gesangsweyse. Blatt 81.

Vater vnnser der du bist im hymelreych ect.

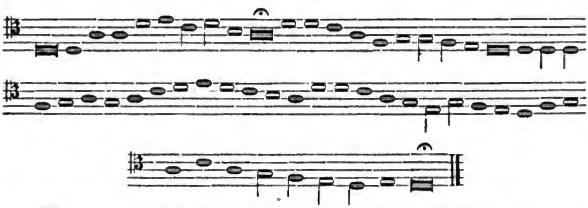
Text: Ambrosius Moibanus. (Siehe Wackernagel, No. 592, S. 544.)

No. 68. Das vater vnser. Blatt 81 b.

Vater vnser wir bitten dich ect.

Text: Symphorianus Pollio, Althiesser, Strassb. kirchenampt, 1525. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 510, No. 562.)

Melodie: Mir gänzlich unbekannt. Alle Versuche, sie irgendwo zu finden, scheiterten. Ich füge sie daher bei:



(Figuralnoten, Cschlüssel auf der vierten Linie, fünf Linien.)

No. 69. Ein lobgesang von Christo. Blatt 82 b.

Herr Christ der eynig Gots sun ect.

Text: Elisabeth Creutziger } Erfurter Enchiridion, 1524.
Melodie: . . . . }

Figuralnoten, fünf Linien, Cschlüssel auf der vierten Linie mit ♭.

No. 70. Das lied Christ ist erstanden. Blatt 84.

Christ lag in todtesbanden ect.

Text: Luther, Erfurter Enchiridion, 1524.

No. 71. Ein lobgesang auff das Osterfest. Blatt 84 b.

Jesus Christus vnser heyland ect.

Text: Luther } Erfurter Enchiridion, 1524.
Melodie: . . . }

Figuralnoten, fünf Linien, Cschlüssel auf der vierten Linie.

No. 72. Durch Adams fall. Blatt 85 b.

Text: Lazarus Spengler, Walther's Gsb. 1524, No. 16.

Melodie: Da der Text zu diesem Liede schon in dem Walther'schen Gsb. von 1524 erscheint, so lag die Vermuthung nahe, dass auch die Melodie dazu aus diesem Gsb. genommen sei. Dem ist jedoch nicht so, obgleich Walther zu diesem Liede zwei Melodien giebt, eine dorische unter No. 16 und eine phrygische unter No. 17. Nach Winterfeld (Ev. Kir-

chengesg. Tom. I, S. 140) erscheint dieses Lied später auf einem einzelnen Druckblatte mit dem Hinweise auf weltliche Melodien, die sich in **Forster**, Band I, vorfinden, nämlich: *„Was wird es doch für Wunders sein"* von Senfl, No. 24, und *„Nach willen dein"* von P. Hoffheimer, unter No. 43. Allein beide Liederweisen haben nicht das Mindeste mit den von Walther behandelten Melodien gemein. Merkwürdiger Weise treten im Jahre 1531 gleichzeitig in zwei verschiedenen Gesangbüchern wiederum zwei verschiedene Melodien zu diesem Liede auf, die mit der später allgemeine Aufnahme gefundenen Tonweise abermals nicht das Mindeste zu schaffen haben. Die eine Melodie steht in dem Erfurter Gesangbuche von Rauscher vom Jahre 1531, dessen schon oben bei dem Liede: „Ein feste Burg" gedacht wurde. Die zweite befindet sich hier in unserm Drucke von 1531, welche ich hier mit beifügen will, obgleich sie keine allgemeine Geltung erlangt hat, wahrscheinlich weil sie mit dem Liede: *„Mit Fried und Freud fahr ich dahin"* wenigstens den Anfangsnoten nach einige Aehnlichkeit hat. Ueber die korrekte Wiedergabe derselben muss ich jedoch jede Verantwortung ablehnen, da die Melodie in dem Zustande, wie sie hier vorliegt, entschieden nicht richtig sein kann. Offenbar ist ein Versehen mit dem Schlüssel vorgekommen, welches sie bis zur Unwahrscheinlichkeit entstellt.



Sollte der Cschlüssel nicht etwa auf der vierten statt auf der dritten Linie stehen, und die Melodie daher nicht lieber als eine **phrygische** anzusprechen sein? Wenigstens von der zweiten Hälfte an kann er auf der dritten Linie gar nicht stehen; was würde dann aus einer Tonfolge wie diese am Schlusse: f. h̄. ă. ğ. ā. ḡ.?

Erst im Jahre 1535 im Kluge'schen Gsb. taucht die jetzt allgemein bekannte Melodie zu diesem Liede auf. Ein Beweis, welches steten unausgesetzten Ringens und Strebens es bedurfte, um eine Melodie zu diesem Liede zu beschaffen, die nachhaltige Befriedigung gewährte.

Blatt 87. **No. 73. Der lobgesang, Gott der vatter won vns bey,** gebessert vnd Christlich Corrigirt.

Text: Luther; Walther's Gsb. 1524.

Blatt 87b. **No. 74. Ein gesang von der geburt Christi,** den man singt zu Weynnachten. Ein kindelein so löbelich ect.

Text: Wie im Zwickauer Enchiridion von 1528. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 520, No. 573.)

No. 75. Mer ein gesang zu Weynnachten. **Blatt 88b.**

Der tag*) ist so freydenreych ect.

Text: Wie im Zwickauer Enchiridion 1528. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 520, No. 574.)

No. 76. Ein hübsch geystlich lied. **Blatt 89.**

Capitan herr Gott vatter mein ect.

Markgraff Casimir's Lied, Erfurter Enchiridion 1524. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 116, No. 154.)

No. 77. Das lied, Anna du anfencklich bist, verendert vnd Christlich Corigiert. **Blatt 91b.**

Christe du anfencklichen bist ect.

Text: Hans Sachs, Etliche geystliche ect. Lieder für die layen zu singen, 1525 (No. 6).

No. 78. Das lied, Sanct Christoff du vil heyliger man, verendert vn̄ Christlich Corigiert. **Blatt 92.**

Christe warer sun Gottes fron ect.

Text: Hans Sachs, siehe vorige Nummer, No. 7.

No. 79. Das Te Deum laudamus. **Blatt 92b.**

O Got wir loben dich, wir bekennen ect.

No. 80. Das lied | Rosina wo ist dein gestalt | Christlich verendert von der erkantnuss Christi. **Blatt 94.**

O Christe wo war dein gestalt ect.

Text: Hans Sachs, siehe No. 77, das fünfte von den acht Liedern.

„Nun volgen hernach etlich Hymnus.“ **Blatt 94b.**

Volget der Gesang: **Veni sancte,** den man singt vom heyligen geyst.

No. 81. Kumb heyliger geyst Herre Gott.

Text: Luther / Melodie: . . . } Erfurter Enchiridion 1524.

Figuralnoten, fünf Linien, C schlüssel auf der vierten Linie.

No. 82. Der Hymnus, Veni creator. **Blatt 96.**

Kum Got schöpffer heyliger geyst ect.

Text: Luther / Melodie: . . . } Erfurter Enchiridion 1524.

Choralnoten, vier Linien, C schlüssel auf der dritten Linie.

No. 83. Der Hymnus, Veni creator. **Blatt 97.**

Nun kumm der Heyden heyland ect.

Text: Erfurter Enchiridion 1524; Luther.

Melodie: Erfurter Enchiridion 1524.

Der Notendruck dieses Hymnus ist ein ganz eigener. Es ist bei demselben weder die Choral- noch Figuralnote angewendet, welche durch das ganze Gesangbuch läuft, sondern es macht den Eindruck, als ob durch den Holzschnitt eine besondere Handschrift hätte nachgeahmt und auf das

*) Das Wörtchen „der“ fehlt hier; wahrscheinlich verdruckt.

Täuschendste wiedergegeben werden sollen. Denn die Notenzeichen gleichen auf das Genaueste den um diese Zeit gebräuchlichen handschriftlichen Noten, wie sie vielfältig in den Manuscripten aus den 20er Jahren des 16. Jahrhunderts erschienen und namentlich in jenem Luthercodex von 1530 sich vertreten finden, von welchem schon oben unter No. 53 gesprochen wurde. Ja der jetzige Besitzer des vorliegenden Gesangbuches stellt sogar die Vermuthung auf, dass wohl gar in dieser nachgeahmten Handschrift die des grossen Reformators Luther selber verborgen sein möge, und stützt seine Annahme auf die Aehnlichkeit der Notenschrift, die diese Notenzeichen mit jenen zu dem Entwurfe der Melodie: „Vater unser im Himmelreich" haben. Ich mochte diese Vermuthung des Herrn Besitzers nicht unterdrücken, um weitere Nachforschungen und Untersuchungen dadurch anzubahnen und anzuregen.

Blatt 98. **No. 84. Der Hymnus, A solis ortu.**

Christum wir sollen loben schon.

Text: Luther, Geistliche Lieder, Wittenberg 1531. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 13, No. 18.) Schon in einem Drucke von Gutknecht 1527 vorhanden.

Melodie: Altlateinisch. Choralnotenschrift, vier Linien, Cschlüssel auf der vierten Linie.

Blatt 99. **No. 85. Hymnus, Pange lingua.**

Mein zung erkling vnd frölich singt ect.

Text: Johannes der Münch von Salzburg. — Eigenthümlich ist die Anordnung des Druckes, nach welcher über jedem Verse, um den Inhalt desselben zu charakterisiren, folgende Ueberschriften stehen:

1. Vers:	Pange lingua.	4. Vers:	Verbum caro.
2. „	Nobis natus.	5. „	Tantum ergo.
3. „	In suprema nocte.	6. „	Genitori genitoque.

Dass Senfl über diesen Hymnus eine mehrstimmige Bearbeitung mit einem deutschen Texte in der Ott'schen Sammlung der 121 Lieder von 1534 geliefert hat, der zur Zeit noch nicht bekannt ist, sei hier nur beiläufig erwähnt. Derselbe beginnt mit den Worten: „Herr durch dein plut hilff vns armen" ect.

Melodie: Die Noten des alten Hymnus in Choralnotenschrift auf vier Linien, mit dem Cschlüssel auf der vierten Linie.

Blatt 100b. **No. 86. Der Hymnus | Conditor alme siderum.**

O Herre Gott in ewigkeit ect.

Text: Hans Hut, Form vnd ordnung Gaistlicher Gesenge vnd Psalmen ect. Augsburg 1529. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 447, No. 511.)

Blatt 101b. **No. 87. Ein Teutscher Hymnus, Christe qui lux es et dies.**

Christe der du bist tag vnnd liecht ect.

Text: Wahrscheinlich Wolfgang Meuslin, Enchiridion geistlicher Gesenge und Psalmen 1526. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 121, No. 161.)

No. 88. Ein Hymnus, Ad cenam agni. Blatt 102.

Lasst vnns nun all fürsichtig sein ect.

Text: Thomas Müntzer, Deutsch evangelisch Mess, 1524. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 442, No. 503.)

No. 89. Ein Hymnus, Vita sanctorum. Blatt 103.

Der heiligen leben thut stets nach Gott streben ect.

Text: Thomas Müntzer, Deutsch evangelisch Mess, 1524. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 443, No. 504.)

No. 90. Ein Hymnus oder lobgesang. Blatt 103^{b}.

Gelobet seyst du Jesu Christ ect.

Text: Martin Luther, Erfurter Enchiridion 1524. (Siehe Wackernagel, Tom. III, S. 10, No. 11.)

Die zwei ersten Verse dieses Liedes stehen noch auf Blatt 103^{b}. Das Blatt 104 fehlt dem Gesangbuche. Es kann auf demselben nur die Fortsetzung dieses Liedes, also noch fünf Verse, und dann der Anfang der Litanei gestanden haben; denn das Blatt 105^{a} beginnt mit den Worten aus der Litanei: „Vor allem vbel . . . Behüt vns lieber Herre Got.“ Ein besonderes Lied kann auf dem fehlenden Blatte schon um deswillen nicht gestanden haben, weil das angehängte Verzeichniss der Lieder die Seite 104 gar nicht aufweist. Schluss der Litanei auf Blatt 106^{b}.

Hernach folget das Register, in wellichem man auffs behendest aller lieder Psalm Lobgeseng, so inn disem Handbüchlein verfasset sind, anfang nach ordnung des Alphabeths findet ect. *)

Nummer der Inhaltsangabe.		Blattzahl des Originals.	Nummer der Inhaltsangabe.		Blattzahl des Originals.
1.	Auss tieffer not schrey ich zu dir	1	27.	Der Herr ist mein trewer hirt	35
12.	Ach Herr wie sind meiner feynd so vil	20	28.	Der thöricht spricht es ist kein Got	35
15.	Ach Herr straff mich nit in deim zorn	23	50.	Do Israel auss Egypten zoch	60
16.	Auff dich Herr ist mein trawen steyff	24	72.	Durch Adams fall	85
21.	Ach Gott vom hymel sihe dreyn vnd lass	29	75.	Der tag ist so freudenreich	82
23.	Ach Gott wie lang vergissest mein	31	79.	Das Te Deum laudamus: O Gott wir loben dich	92
46.	An wasser flüssen Babylon	54	8.	Es wöl vns Gott gnedig sein	16
70.	Christ lag in todtesbanden	84	13.	Erhör mich wann ich rüff zu dir	21
76.	Capitan Herr Gott vater mein	89	14.	Erhör mein wort mein red vernym	22
77.	Christe du anfencklich bist	91	24.	Es spricht der vnweysen mundt wol	32
78.	Christe warer sun Gottes fron	92	42.	Erbarm dich mein O Herre Got	50
3.	Das sind die heyligen zehen gepot	5	48.	Es sind doch selig alle die	57
	Das gemein gebet	6	54.	Ein feste burg ist vnser Got	67
5.	Der ander Glaub. Ich glaub in Gott	9	60.	Es ist das heyl vns kummen her	77
	Die vermanung	13	74.	Ein kindelein so löbigleych	87
	Die offen beycht	14			

---

*) Hierbei ist zu bemerken, dass die spezifisch liturgischen Stücke, z. B. das Gloria: Ehre sei Gott u. s. w. in diesem Register nicht namentlich aufgeführt sind. Dieselben sind von mir ergänzt.

Nummer der Inhaltsangabe.		Blattzahl des Originals.	Nummer der Inhaltsangabe.		Blattzahl des Originals.
2.	Ehre sei Gott. [Gloria]	2 b)	62.	Mit frid vnd freud far ich dahin	75
39.	Gott ist so gut dem Israel	45	57.	Mitten wir im leben sind	70
59.	Gebenedeyet sey Gott der Herr	75	66.	Mensch wilt du leben seligklich	80
65.	Gott sey gelobet und gebenedeyet	79	49.	Nun welche hie jr hoffnung han	59
73.	Gott der Vater won vns bey	87	51.	Nit vns nit vns o ewiger Herr	61
11.	Hülff Gott wie geet das ymmer zu	19	55.	Nun frewt euch lieben Christen gemein	68
17.	Herr vnser Herr, wie herrlich ist	25	56.	Nun bitten wir den heyligen Geyst	70
19.	Herr warumb trittest du so fer	17	25.	O Herr wer wirt wonung han	33
22.	Herr wie lang wilt vergessen mein	30	38.	O Got mein herr sey mir gnedig	44
26.	Herr wer wirt won in deiner hut	34	40.	O Herr Got des die rache ist	47
31.	Herr Gott ich wil erheben dich	38	43.	O herre Gott begnade mich	51
52.	Herr Got der du erforschest mich	62	80.	O Christe wo war dein gestalt	94
53.	Herr Got ich traw allein auff dich	65	79.	O Gott wir loben dich [Te Deum laudamus]	92 b
69.	Herr Christ der eynig Gottes sun	83			
2.	Herr erbarme dich vnser	2 a	35.	Richt mich Herr vnd für mir mein sach	42
6.	Heyliger, Heyliger . . . [Sanctus]	12	34.	Singet dem Herren ein newes lied	42
18.	Ich will dem Herren sagen danck	26	37.	So Got zum hauss nit gibt sein gunst	43
20.	Ich traw auff Gott den herren mein	28	63.	Verley vns friden genedigklich	76
71.	Jesus Christus vnser heyland, der von vns	71	67.	Vater unser der du bist	81
			68.	Vater vnser wir bitten dich	82
61.	In friden dein, O Herre mein	75	4.	Wir glauben all an einen Gott	3
58.	Jesus Christus vnser heyland, der den todt	85	9.	Wol dem menschen der wandelt nit	17
			10.	Warum tobet der Heyden hauff nit	18
5.	Ich glaub in Gott	9 b	29.	Wer Got nit mit vns diese zeyt	36
33.	Lob Gott den Herren mein seel	40	30.	Wo Got der herr nit bey vns helt	37
41.	Lob den Herrn du seele mein	48	36.	Wo das hauss nit bawet der Herr	43
7.	Lamb Gottes, das du [Agnus Dei]	15	44.	Wol dem der den Herren förcht	53
32.	Mein seel lob den Herrn reyn	39	45.	Wol dem der in Gottes förcht steet	55
60.	Mein seel erhebt den Herrn mein	74	47.	Wolt jr dann nit reden einmal	56

Volgen hernach die Hymnus.

81.	Kum heyliger geyst erfüll mit deiner	95	86.	O Herre Gott in ewigkeyt wie	100
82.	Kum Got schöpffer	96	87.	Christ der du bist tag vnd liecht	101
83.	Nun kumm der Heyden heyland	97	88.	Last vns nun all fürsichtig sein	102
84.	Christum wir sollen loben schon	98	89.	Der heyligen leben	103
85.	Mein zung erkling [Pange lingua]	99	90.	Gelobet seystu Jesu Christ	103

Gedruckt zu Nurenberg
durch Jobst Gutknecht.

Versuch
einer kritischen Erklärung des Kap. X im Micrologus des Guido von Arezzo. Gerb. Script. II. p. 10

von

Raym. Schlecht.

In der Frage, ob im Choralgesange eine Diesis zulässig sei, ist das 10. Kap. im Micrologus des Guido von Arezzo von grosser Wichtigkeit. Ich habe in meiner Geschichte der Kirchen-Musik eine den

Verhältnissen entsprechende kurze Erklärung gegeben; allein der Umstand, dass diese Stelle nicht nur sehr schwer zu übersetzen und — weil scheinbar sehr dehnsam, verschiedene Deutungen schon erfahren hat, habe ich mich entschlossen, eine ausführlichere kritische Erklärung derselben zu versuchen.

Um uns vorläufig zu orientiren, betrachten wir den Inhalt dieses Kapitels zuvor im Allgemeinen. Guido sagt hierin:

I. Die Tonarten, Modi, sind von einander so verschieden, dass keine auf der Schlussnote der andern sich aufbauen kann. Wollte man dieses doch bewerkstelligen, so müsse man sie transponiren.

II. bezeichnet er verschiedene falsche Singweisen, nämlich:

1) gravantes de bene dimensis vocibus parum quid demunt — plus justo remittentes;
2) intendentes adjiciunt — plus justo intendentes;
3) aut in alium modum pervertunt;
4) aut in loco, qui vocem non recipit, incipiunt;
5) aut quasdam subductiones faciunt, in trito, quae dieses appellantur.

ad I. Guido nimmt nur 4 Modi an, wobei er die authentos und plagales zusammenfasst und sie entweder nach der tiefsten Ambitus-Note der Plagalen angiebt, nämlich A H C D, oder nach den Finalen beider: D E F G. Keine dieser 4 Tonarten kann auf der Stufe einer anderen erbaut werden, ausser sie werde transponirt.

Soll D auf E erbaut werden, so lautet die Skala: E Fis g a h cis d e, auf F heisst sie: F G a b c d es f, auf G: g a b c d e f g u. s. w.

Guido liebt die Transformationen und spricht in seinen Schriften sehr häufig davon, aber er will sie nicht zu weit ausgedehnt haben.

ad II. Unter die falschen Singweisen rechnet er

a) Demunt gravantes. Z. B. Guido nimmt nach der Lehre der pythagoräischen Harmoniker und mit Boetius die grosse Terz als Ditonus in dem Verhältnisse von $^8/_9 \times ^8/_9 = ^{64}/_{81}$ an. Es mochten damals nach dem Vorgange Dydimus und Ptolomaeus Einige das Dissonirende dieses Intervalls gefühlt und es auf das richtige Verhältniss $^4/_5$ reduzirt haben; wie denn die Praxis der Theorie immer voran ist. Zu diesem Zwecke mussten sie von dem richtig ausgemessenen — rite mensurato — Ditonus mit $^{64}/_{81}$ ein Komma in unserem Sinne $^{80}/_{81}$ wegnehmen — gravantes parum quid demunt —, so erhielten sie ganz richtig das Verhältniss $^4/_5$, hatten also den Ton e vertieft,

b) intendentes adjiciunt. Sie mussten daher D dem E näher bringen und so erhöhten sie es etwa um ein Komma $^{80}/_{81}$ — parum quid — und brachten es so ins Verhältniss zu $D = ^{80}/_{81} : ^8/_9 = 10 : 9$, welches unserm kleinen Ganztone entspricht, den mittelalterlichen Theoretikern aber nicht bekannt war; daher vielleicht auch den Tadel Guido's veranlasst haben mag,

c) Neumam cujuslibet modi in alium modum pervertunt, praedictam rationem plus justo intendentes aut remittentes. Erhöhten sie z. B. im ersten Modus das F zu Fis, so wurde dieser in den 7. verwandelt. Erniedrigten sie aber die Sekund e plus justo in es, wodurch dann nothwendig auch b in die Leiter eintreten musste, so entstand die Skala für den 3. und 4. Modus.

Im VIII. Kap. (Gerb. Script. t. II, p. 8[b]) macht Guido noch auf eine andere Art aufmerksam, wie eine unstatthafte Transformation der Tonarten vollzogen wird, nämlich durch Vermeidung des Tritonus f—h vermittelst des bmolle. Er sagt: In eodem vero cantu maxime bmolli utimur, in quo F (vel) f amplius continuatur gravis vel acuta, ubi et quandam confusionem et transformationem videtur facere, ut g sonet protum, a deuterum, cum ipse bmollis sonet tritum, d. i. wenn das Gegenüberstehen von F und h oft eintritt, und das bmolle zur Lösung verlangt, so sieht man eine Verwirrung und Umgestaltung (der Modi) entstehen; es klingt dann (die Tonleiter) G—g wie der erste, die von a wie der zweite und die auf b selbst wie der dritte, nämlich:

GABCDEFg = DEFGahcd = protus (I. und II.),
abcdefgā = EFGahcde = deuterus (III. und IV.),
bcdefgāb̄ = FGahcdef = tritus (V. und VI.).

Diese klare Stelle von: „Ubi et quandam" etc. giebt Herr P. Utto Kornmüller in den Monatsheften für Musikgeschichte 1872, No. 4, p. 69 so: „Ferner wenn (ubi et) der Gang eines Gesanges klar auf eine Vermischung oder Verwechslung (Umgestaltung) der Tonart hinweist, so dass G die Stelle von F*), a die Stelle von E einnimmt und somit als Terz (für F) das h (b♮) eintritt und deshalb in ein weiches b zu verwandeln ist."

In dieser Uebersetzung ist 1) ganz willkührlich gleich Anfangs ein gar nicht vorkommendes Subjekt „Gang des Gesanges" eingeführt, während das „et" klar auf das vorausgehende bmolle als Subjekt hinweist, und folglich konstruirt werden muss: Ubi (in welchem Falle) bmolle videtur facere confusionem; 2) kann das Wort sonet nicht mit „die Stelle einnehmen" übersetzt werden; noch weniger motivirt ist: „b sonet tritum" zu umschreiben mit: „wenn das h . . ." zu verwandeln ist; 3) haben bei den alten Theoretikern die Ausdrücke Protus, Deuterus, Tritus, Tetrardus — mit seltenen, dann klar hervortretenden Ausnahmen — stets die Bedeutung von Modus. Hier tritt sie um so entschiedener hervor, als das ganze Kapitel von der Aehnlichkeit der Modi handelt, die bei Quarten- und Quintenweisen-Abstande derselben eintritt, also G ähnlich und wegen b = Proto in D, A = Deutero in E, und b = Trito in F. Es kann also hier

*) Ist wahrscheinlich ein Versehen, es soll offenbar D statt F stehen.

protus, deuterus und tritus in keinem Falle mit erster, zweiter, dritter Ton (oder Stufe) gegeben werden; 4) dazu kommt noch, dass es nicht einzusehen wäre, warum Guido, dessen Tendenz in diesem Kapitel gerade im Nachweise der Transformation der Modi liegt, die Umformung des IV. Modus in den I. nach seinen drei ersten Stufen sollte angegeben, die Transformation der übrigen aber, besonders die des deuteros in die Skala a, welche so allgemein zur Anwendung kam, sollte ignorirt haben.

d) In loco, qui vocem non recipit inchoant. Als Beispiel führt Guido die Communio in festo S. Annae an, welche nach Cod. 2541 Bib. reg. Mon. wie folgt lautet:*)



Guido sagt hiervon, dass die Stelle „Propterea“ von vielen Sängern dadurch korrumpirt werde, dass sie dieselbe statt in F um einen Ton tiefer anfangen: deposuerunt tono“, wiewohl unter F kein Ton, sondern nur ein halber Ton liegt; sie sangen aber einen ganzen, was durch den Gesang ex uso — also ohne Noten — möglich war, und setzten in dieser Tonlage die ganze Communio fort, so kam es, dass die vorkommenden Halbtöne unter F zu liegen kamen (ut, ubicunque occurrit semitonium, ponant illum sub F, quod nullo modo fieri potest). **) Das ist so zu verstehen: In der natürlichen Skala ist E—F, mi—fa der halbe Ton, also F=fa der eigentliche Halbton; sangen nun die Sänger statt E den ganzen Ton Es, so wurde dieses zu fa und D zu mi, es lag also der halbe Ton mi—fa unter F. So sangen sie die Stelle über „Deus“ statt DEFEDCD so: CDEsDCBC, wodurch der Halbton wie gesagt statt von E—F unter F auf D—Es zu liegen kam. Sangen sie nun den Rest der Communio in dieser Tonlage fort, so schlossen sie richtig in Es, welches im VI. Modus nicht vorkommt, und so sagt Guido: sicque fit, ut finis communionis ejusdem ibidem veniat, ubi nulla vox est.

e) Vel quasdam faciunt subductiones etc. Diese Stelle kommt bis „quod ut exemplo“ in den älteren Manuscripten nicht vor, so dass der Zusammenhang heisst: Aut in loco, qui vocem non recipit, inchoant; quod ut exemplo pateat in Communione: Diffusa est gratia etc.

---

*) Die im Kodex angewendete spätere Neumenschrift ist hier genau in Quadratschrift und aus der Transposition in a nach D übertragen.

**) Diese Stelle fehlt in mehreren Codices.

Der Zwischensatz „Vel quasdam subductiones“ bis „apponunt tonum“ erscheint zum ersten Male in einem Kodex des ehemaligen Benediktiner-Klosters S. Emmeram, jetzt Cod. lat. 14523 der kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München, in welchem diese Stelle auf einem eingehefteten Blatte p. 128 nachgetragen ist. Ein anderer Kodex No. 13021 aus dem 12.—13. Jahrh. hat diese Interpolation ebenfalls, so wie ein 1493 von Hartmann Schedel in Nürnberg geschriebener.

Es fragt sich nun, ist diese Stelle echt oder eingeschoben? Der Umstand, dass sie in den Codd. des 11. Jahrh. sich nicht findet, spricht sich wohl dafür am Entschiedensten aus, dass sie erst später eingefügt worden sei, zu einer Zeit also, wo die mensurirte polyphone Musik schon ihre Wirkung auf den gregorianischen Gesang zu üben begann.

Betrachtet man aber die inneren Gründe, so muss man wenigstens zugeben, dass sie so gut mit den übrigen im Einklange steht, dass wir uns für die Echtheit derselben auszusprechen veranlasst finden könnten, und zwar:

a) Nachdem der Verfasser die Theilung des Monochords zur Auffindung der Diesis gegeben, sagt er: Admonemus vero lectorem, ne existimet nos desipere, eo quod primo (Cap. III. bei der Lehre über die Theilung des Monochords) omisimus ista scribere (nämlich die Auffindung der Diesis auf demselben), nos enim paratos habebit post finem operis ex istis respondere sibi: nunc ad cepta revertamur. Am Schlusse des Werkes, Kap. XX, führt der Auktor die Legende von der Erfindung der Klangverhältnisse durch Pythagoras aus dem Klange der Schmiedehämmer an und sagt am Ende: Per supradictas species monochordum primus ille Pythagoras composuit, in quo, quia non est lascivia, sed diligenter aperta artis notitia, sapientibus in commune placuit atque usque in hunc diem ars p a u l a t i m crescendo invaluit. Mit diesem allmäligen Fortschritte der Kunst entschuldigt er also den Umstand, dass auch er die Auffindung der Diesis am Monochorde nicht sogleich mit dem III. Kapitel verband, sondern erst im X. zeigte, wo von Anwendung der Diesis, wiewohl in einem anderen Sinne, die Rede ist. — So kann doch nur der Auktor des ganzen Werkes sprechen.

b) Bildet der letzte Satz der zweifelhaften Episode: Sunt etiam nonnulli, qui, ut debuerunt semiditonum (muss Semitonium heissen) admittere, apponunt tonum“ einen zweiten Fall zu der oben angegebenen Fälschung des Anfangs in dem Beispiele: Diffusa est gratia, worauf sich auch die Stelle: ubicunque occurrit semitonium, ponunt illum sub F quod nullo modo fieri potest — bezieht. Aber auffallender Weise findet sich auch dieser Satz nicht in den Kodizes des 11. Jahrh., so dass diese Episode doch als ein von einem Späteren

eingeschobenes „Zeugniss der fortgeschrittenen Kunst", cf. Kap. XX. l. c., anzusehen ist.

Wie dem auch sei, so verdient diese interessante Stelle eine genaue Untersuchung. Zuerst geben wir wieder den allgemeinen Inhalt derselben zur leichteren Orientirung.

1) Tadelt der Auktor die unbeschränkte Anwendung der Subductio;

2) spricht er als Regel aus, dass sie nur beim dritten und sechsten Tone stattfinden dürfe;

3) verbietet er, anstatt der Subductio eine (alte) Diesis zu singen;

4) spricht er harten Tadel über solche Unwissende aus;

5) lehrt er den rechten Gebrauch der Diesis und

6) die Auffindung derselben am Monochorde, endlich

7) entschuldigt er sich, dass er nicht früher, Kap. III, diese Belehrung gebracht habe.

ad 1) Vor Allem ist hier der Begriff „Diesis" festzustellen. Die Diesis ist bei den griechischen Harmonikern die Hälfte des Limma, des semitonium minus oder des mittelalterlichen Halbtones $^{243}/_{256}$, welches in dem sogenannten enharmonischen Tetrachorde, nämlich H, Diesis cDE, vorkam, wo h — Diesis = 2048 : 1997 und Diesis — c = 1997 — 1944 war. Später nannte man dieses Verhältniss Diaschisma; dagegen das Semitonium minus Diesis mit dem Verhältnisse $^{243}/_{256}$. Damit stimmt auch die Angabe Guido's überein, dass diese Diesis die Stelle des Halbtones vertritt (locum semitonii sumit) und die Bestimmung Engelbert's von Admont. (Gerb. Script. p. 315): Semitonium est minor pars toni quam dimidia, quod vocatur diesis, id est, subductio. Derselbe Auktor erklärt p. 312, l. c., den Begriff „Subductio" so: „Diesis est spatium, quo sesquitertia proportio alicujus toni major est duobus tonis: et haec diesis, i. e. s u b d u c t i o dicitur s e m i t o n i u m m i n u s". Der Ueberschuss also zwischen der Quart und zwei ganzen Tönen, d. i. dem Ditonus, heisst „Subductio" und ist gleich einem kleinen halben Tone. Das Verhältniss zweier ganzer Töne war bei den mittelalterlichen Theoretikern $^{64}/_{81}$; zieht man dieses von dem Verhältnisse der Quart, d. i. $^{3}/_{4}$, ab, so erhält man als Rest, d. i. Subductio, das Verhältniss von $^{243}/_{256}$. Hierdurch ist also der Begriff Subductio, oder der hier gemeinten Diesis genau bestimmt; sie besteht nämlich in der Differenz zwischen der Quart und zwei ganzen Tönen. Subducere heisst also, von einem Tone so viel abziehen, dass er zum andern in das Verhältniss $^{243}/_{256}$ tritt.

Wenden wir diese Definition auf die fraglichen Tonstufen C und F an. Sollen diese einer Subductio in dem entwickelten Sinne unterzogen — subduzirt oder diesirt werden, so ist der 4., beziehungsweise der 7. Ton als die Quart einer Tonleiter zu betrachten, nämlich C als Tritus von AHCD, welches Guido Tonus protus nennt, wo A als 1, H als $^{8}/_{9}$, C als $^{64}/_{81}$ und D als $^{3}/_{4}$ zu nehmen ist. Ist nun

C zu subduziren, d. i. zu D in das Verhältniss von $^{243}/_{256}$ zu setzen, was wir cis nennen, so entsteht die Reihe AHCisD.

Ebenso verhält es sich mit F, wo das Tetrachord DEFG zu Grunde liegt, welches dem tonus tetrardus zugehört. Es bildet sich hier die Reihe DEFisG.

Von besonderer Bedeutung ist die richtige Erklärung der Stelle: Notandum quod, quia a a quibusdam semitonii loco admittitur etc., welcher in Folge einer irrthümlichen Leseweise Gerbert's bisher eine total falsche Deutung gegeben wurde. Gerbert hat, durch die Abbreviatur der alten Handschriften verleitet, zwischen quia und a quibusdam noch ein drittes a eingeschoben, welches dann als Subjekt erscheint und zu der Uebersetzung verleitete: Es ist zu bemerken, dass Einige, weil sie a statt eines halben Tones nehmen, eine Harmonie hervorbringen, wie ein Wagen, der über einen steinigen Weg fährt. Dies a hat gar keine Berechtigung. Zwei von mir in der Münchener Hofbibliothek eingesehene Manuskripte haben dieses a nicht. Der erste aus dem 12./13. Jahrh. stammende Cod. lat. 13021, Fol. 153, 2. Spalte schreibt: qd̃ q'a a quibusdam, was nur heisst: Quod, quia a quibusdam etc. Dass hier die Abkürzung q'a nur quia und nicht quia a zu lesen ist, geht zweifellos aus der einige Zeilen später folgenden Stelle hervor: „Sunt regulae desolutae, quia, dum nusquam", wo das quia eben so abgekürzt erscheint, nämlich q'a. Das zweite MS. aus dem 15. Jahrh. Mus. MS. 1500, Fol. 15[b] schreibt: qd̃ q'a aquibusdam; in der zweiten oben erwähnten Stelle schreibt dieser Kodex quia ganz aus, um so mehr ist die Abkürzung q'a nur als quia zu lesen. Es ist also in dieser Stelle von einer Diesirung des a respektive des g gar nicht die Rede. Als Subjekt dieses Satzes ist vielmehr die vorausgenannte Diesis hierher zu beziehen, und dieser ganze Passus tritt dann auf die natürlichste Weise mit dem Vorausgehenden in Verbindung. Nachdem der Auktor den Begriff der Diesis dahin bestimmt hat, dass sie die Stelle eines kleinen Halbtones einnehme, und dann die Stufen angegeben hat, auf denen sie Anwendung findet, berührt er tadelnd den Missbrauch Einiger, welche die (alte griechische) Diesis statt des Semitoniums singen.

Für diese Annahme sprechen auch die Vergleiche, welche der Auktor in Bezug auf diese Singweise tadelnd gebraucht:

1) Die Anwendung eines Vierteltones statt des Halbtones ist nicht ungeeignet mit dem unentschiedenen Knarren eines Wagens zu vergleichen, dessen Räder von Zeit zu Zeit über im Wege liegende Steine hinabrutschen;

2) sagt er: ita ipsi omni loco, quo semitonia accreverunt, aliam semitam elegerunt, scilicet metuentes arctum ingredi specum, ne magnitudo, qua praecellunt, corporis arctetur, aut minori latitudine aut breviori altitudine tegminis. Hier spricht der Auktor von einem

Zuwachsen der Halbtöne, welche diese Leute fürchten wie eine enge Höhle. Unter dem Ausdrucke accreverunt haben wir also eine Ausdehnung der Halbtöne in der Art zu denken, dass dadurch ein Intervall verkleinert wird; nämlich durch die vom Auktor geforderte Subductio wird das Verhältniss von Cis zu D = $^{243}/_{256}$, dagegen gestaltet sich dasselbe weiter, wenn man statt des Sem. minus die Diesis = $^{1}/_{4}$ Ton setzt; es beträgt dann die Entfernung von der Diesis von C zu D einen dreiviertel Ton. Der Auktor sagt daher, es scheine, als ob der halbe Ton Cis — D für ihre Grösse nicht Raum genug böte: „aut minori latitudine aut breviori altitudine tegminis". Noch klarer wird diese Auffassung durch den folgenden Satz: Ubi autem non queunt penitus effugere — wo sie dem Halbtone durchaus nicht ausweichen können — diesi usi sunt — singen sie eine Diesis — d. i. einen Viertelston; die aber dem gebührenden Semitonium so wenig entspricht, als wenn Jemand, der die Kraft der Kälte fürchtet, einmal vor die Esse des Kamins stösst. Hieran schliesst sich dann der nun folgende Satz ganz richtig an: Igitur haec diesis, quae sicut supra diximus locum semitonii sumit.

Nachdem der Interpolator im Obigen von der falschen Diesis = $^{1}/_{4}$ Ton gesprochen hat, nimmt er die in seinem Sinne aufzufassende Diesis wieder auf und bezeichnet sie mit den angeführten Worten gewiss so genau, dass kein Zweifel über seine Intention bleibt, dass die jetzt zu besprechende Diesis gleich dem Semitonium sei.

In dieser Stelle lehrt der Interpolator den rechten Gebrauch der Diesis und sagt: nusquam sumenda est nisi isto modo, cum tritus canitur, et tetrardus producendus est in proto, iterumque deponendus est in semet ipso, vel in eodem trito vel magis infimo. Tunc tritus, qui praeest tetrardo, protove subducendus est modicum, quae subductio appellatur diesis.

Diese Stelle ist sehr unklar und hat verschiedene Auslegungen gefunden. Sie ist daher mit der grössten Sorgfalt und in beständiger Rücksichtnahme auf das Ganze zu interpretiren.

Vor Allem statuiren wir hier auf Grund der vorausgesendeten Beweise, dass der Auktor unter Diesis hier den kleinen halben Ton verstanden haben will, im Saitenlängenverhältnisse von $^{243}/_{256}$; den alten Leiteton, der nach unseren Berechnungen das Verhältniss von **15:16** hat.

Ferner steht unwandelbar fest, dass unter „tertio" und „sexto" die Stufe, nicht der Modus oder die Tonart zu verstehen sei, da der Auktor ausdrücklich sagt: In nullo enim s o n o (nicht tono) valet fieri, excepto tertio et sexto (selbstverständlich sono).

Da die Conjunctio „I g i t u r" das Folgende auf das Vorhergehende bezieht und dieses nach der kleinen Episode von der Verwendung der Diesis im Sinne eines $^{1}/_{4}$ Tones gleichsam wieder ins

Gedächtniss zurückruft, so ist auch hier, wenn es heisst sumenda est cum tritus canitur, der Ausdruck tritus als sonus oder Stufe zu nehmen, woraus folgt, dass auch dem folgenden „tetrardus“ nach logischen Gesetzen keine andere Bedeutung unterlegt werden darf, sondern ebenfalls als *sonus* aufzufassen ist.

Der Auktor giebt nun die Regeln für den richtigen Gebrauch der Diesis an. Er sagt im Allgemeinen: Cum tritus canitur. Tritus kann hier im Hinblicke auf die Stellen: Quasdam faciunt subductiones in *trito* — und später: In nullo enim sono valet fieri, excepto *tertio* et sexto, mit denen es im engsten Zusammenhange steht, nur im Sinne von *sonus* oder Stufe gefasst werden. Der dritte Ton (die dritte Stufe) im Systeme der alten Theoretiker, welches mit A begann, ist aber C. Also ist die Diesis bei C anzuwenden.

Der Auktor giebt nun eine nähere Bezeichnung, wann bei C die Diesis anzuwenden sei, nämlich „et tetrardus producendus est“, das heisst, wenn darauf die vierte Stufe folgt, nämlich D. Dass hier das logisch mit *tritus* verbundene *tetrardus* ebenfalls als Stufe aufzufassen ist, unterliegt keinem Zweifel.

Aber nicht jede Tonfolge CD gestattet eine Diesirung des C; darum setzt der Auktor bei: „in proto“. Dieses „protus“ kann hier nicht Stufe heissen, wenn man auch, ohne auf etwas Anderes Rücksicht zu nehmen, übersetzen könnte: Wenn die 4. Stufe D die erste Stufe der Tonart ist. Allein abgesehen von der geschraubten Deutung, gestattet es doch die folgende Stelle nicht: „Qui praeest tetrardo protove“. Das Wort *Protus* ist hier nothwendig als Tonart zu nehmen, so dass der Sinn dieser Stelle heisst: Das C kann diesirt werden in der I. und II. Tonart, wenn auf dasselbe D folgt. Hier ist offenbar C gemeint, insofern es als Subsemitonium modi erscheint. Diese Annahme bestätigt sich vollkommen durch die letzte vom Auktor angeführte Bedingniss, da er sagt: *Iterum* que deponendus est in semet ipso, vel in eodem trito, vel etiam magis infimo.

Hier ist das *iterum* wohl ins Auge zu fassen. Dieses setzt voraus, dass dem C schon einmal D vorausgegangen sei, sonst ist der ganze Zusatz nicht nur überflüssig, da ohnehin schon gesagt ist, dass D auf C folge, oder der Gang ins D herunter gehe, sondern er ist sogar völlig sinnstörend. Dass diese Annahme die richtige ist, zeigt das beigesetzte Beispiel, welches in Gerb. Script. unvollständig mitgetheilt ist. Nach dem Münchner Kodex Nr. 13021 heisst es so:



Desiderium.

Das Beispiel ist I. modi; beginnt in C, worauf D folgt, und doch darf hier nicht die Diesis eintreten, weil vor dem C nicht D steht — nicht „*iterum* deponitur in semet ipso.“

Wir haben nun den folgenden Satz klar zu machen: Tunc tritus, qui praeest tetrardo, protove, sub ducendus est modicum. Es scheint, der Auktor habe die sechste Stufe in der speziellen Regel nicht mehr beachtet, indem er nur vom „tritus" spricht. Dem ist nicht so. Er bezieht „tritus" diesmal nicht nur auf den Modus protus, sondern auch auf „tetrardus;" es muss dieser tritus auf modus tetrardus bezogen, eine andere Bedeutung haben und zwar dem Zusammenhange nach sich als sextus oder F auffassen lassen. Das ergiebt sich

1. daraus, dass dem modus quartus (VII. und VIII.), welcher den Umfang von G—g hat, wirklich F vorhergeht, wie dem Modus protus das C.

2. Guido zieht in der Regel, wenn er von den Modi im Allgemeinen spricht, die plagale und authentische Tonart zusammen in Eine, so dass er nur von vier Modi spricht, nämlich Protus, Deuterus, Tritus, Tetrardus. Somit hat jeder den Umfang von 11 Tönen und zwar Protus A H C D E F G a h c d, Tetrardus aber D E F G a h c d e f g. Im Modus Protus ist also C und im Modus Tetrardus ist F tritus sonus. Bezieht man aber Protus und Tetrardus auf die authentische Tonart, welche im Protus mit D, im Tetrardus mit G beginnt, so trifft auch ein, dass der tritus C praeest Proto und tritus F praeest Tetrardo, folglich ganz richtig gesagt werden kann: Tritus qui praeest Tetrardo protove.

Einige erklären die zweifache Bedeutung des „tritus" als C und F auch so: Guido nimmt für den modus protus zwei Anfänge an: D und A, insofern zwischen den Quinten D—A und A—E in der Tonfolge vollkommene Aehnlichkeit herrscht. Es lässt sich also die Zählung sowohl mit A, als mit D beginnen; von A aus ist C, von D aus aber F der dritte Ton, während F von A aus der sechste ist. Für dieses F gilt nun dieselbe Regel wie für C. Demnach wäre diese Stelle im Allgemeinen so zu geben:

Diese Diesis findet ihre Anwendung nur, wenn im I. Modus nach vorhergegangener Schlussnote D C zu singen ist, und darauf wieder D folgt, es mag nun der Gesang in diesem D oder in C selbst, oder einem tieferen Tone H oder A schliessen; dann ist der dritte Ton F, welcher dem modus tetrardus (VII. und VIII.) oder C, welcher dem modus protus (I. und II.) vorhergeht, zu diesiren, das wäre also in nachstehenden Kadenzen der Fall: für den modus protus DC♯D, DC♯DC, DC♯DH, DC♯DCHA; und für den modus tetrardus GF♯G, GF♯GF, GF♯GE, GF♯GFED.

Aber nicht alle stimmen mit dieser Erklärung überein. Sie stimmt ihrer Ansicht nach nicht mit dem angenommenen Grundsatze, dass im Chorale keine Diesis stattfinden dürfe. Sie wenden ein, dass **Guido** auf diese Weise mit sich selbst in Widerspruch

käme, da er in seiner Schrift „De ignotu cantu,“ Gerb. Script. Tom. II. p. 49, die Einschaltung eines Fis zwischen F und G zur Vermeidung des Tritonus verbietet. Nehmen wir dieses als wahr an — was, wie wir sehen werden, nicht der Fall ist, so giebt dieser Einwand doch keinen Beweis gegen die Richtigkeit obiger Erklärung. Wir nehmen ja an, dass diese Interpolation nicht von Guido herrühre, sondern ein späterer Zusatz aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts sei, und nur für diese Zeit wird die Lehre von der Diesis in Anspruch genommen, die der Auktor selbst für einen Fortschritt erklärt. Der Einwand aber ist an sich nicht stichhaltig, sondern spricht vielmehr für den Gebrauch des h—fis zur Vermeidung des Tritons in bestimmten Fällen.

Die fragliche Stelle heisst: Ut autem singulis vocibus sua proprietas maneat, melius est, ut cantuum inspiciatur natura; et cum cantus hos tres tonos videatur admittere, fiat hoc in F G a ♮. Cum vero post duos tonos non nisi semitonium sumit, fiat hoc in c d e f, praesertim cum pro hujus vocis additamento maxima confusio nascatur simplicibus. Nam si duae sunt secundae post primam, cum ad alteram semitonio, ad alteram vero tono prima ipsa jungatur, facile est videre, quod ipsa prima, ac per hoc et aliae contiguae voces duos habeant tonos, ut pote prima si eam semitonium sequitur, de proto transit in deuterum.

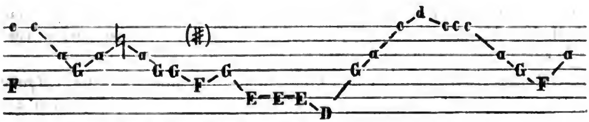
Bis hierher hat Guido gar nichts verboten, sondern zeigt nur, dass die Schreibweise: F G A ♮ für solche, welche nicht im Stande sind die Natur des Gesanges zu beurtheilen, sehr unsicher sei, da die genannte Figur sich auf dreierlei Weise singen lasse. Wolle man F belassen, so müsse man ♮ mollificiren. Es ist für diesen Fall besser c d e f zu notiren. Man könnte auch, falls a—♮ ein ganzer Ton bleiben soll, den halben Ton von G zu a verlegen, was die Transposition Fis Gis a ♮ zur Folge hätte. Dieser Fall kann allerdings nicht wohl vorausgesetzt werden, aber der, dass der Halbton von der ersten auf die zweite Stufe zu verlegen ist; dann ergiebt sich die Transposition: Fis G a ♮. Dieser Zweifel kann bei Buchstabenbezeichnung nicht eintreten; denn wenn ♮, das b quadratum geschrieben steht, so ist der Fall entschieden, dass von a—h ein ganzer Ton und der halbe auf Fis—G zu legen ist. Aber in Notenschrift ist dieser Fall zweifelhaft, wenn die Vorzeichnung von b oder ♮ unterlassen ist, z. B. 

Gegen diese Unsicherheit, nicht gegen die Quart Fis—h, spricht Guido den Tadel aus mit den Worten: Si autem duorum vel plurimorum modorum unam vocem esse liceat, videbitur haec ars nullo fine concludi, nullis certis terminis coarctari. Quod quam sit absurdum; nullus ignorat, cum semper sapientia confusa quoeque repudiat.

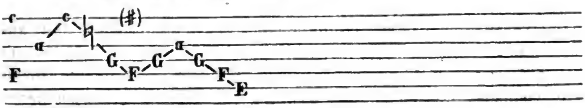
Da aber einige zur Feststellung der Singweise zwischen G und F einen Halbton (Fis) eingeschoben wissen wollten, so protestirt er, nicht gegen die Anwendung des Halbtones, sondern gegen eine Erweiterung der traditionellen Skala von 7 Tönen mit den Worten: Quod quia a nemine est factum, hoc quoque a nemine est faciendum.

Solche Beispiele giebt es sehr viele, aber in den späteren Choralbüchern sind sie korrumpirt, oder es sind die Zeichen b oder ♮ nicht beigefügt; man kann sich also nur auf genau notirte, oder mit Buchstaben geschriebene Kodizes berufen. Diese Beispiele finden sich meistens im Modo deutero (III. und IV.) oder Modo tetrardo (d. i. VII. und VIII.), wo das b molle (cf. Guido Microl. cap. 8.) eine Transformation der Tonart erzeugen würde. Ich führe nur zwei Beispiele auf, und zwar aus Cod. 14523 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek. 1. „Tertia dies“, III. modi, Gerb. Script. II. p. 12 und 2. „Sit nomen domini benedictum“, Guido „Regulae musicae rhythmicae,“ VIII. modi.

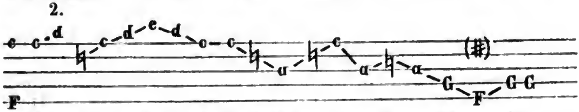
1.



Tertia dies est quod haec facta sunt.



2.



Sit no - men domini benedic - tum in sae - cu - la.

Diese Diesirung ergiebt sich schon aus den Regeln der Solmisation, welche vorschreibt b mit fa und ♮ mit mi zu benennen, wo dann, wenn ♮ mi heisst, auf G ut in fa zu mutiren ist, wonach sodann auf F mi fällt.

In diesen Fällen fordert Berno, Bischof von Augia, die Transposition in a. In seinem Prologus in Tonarium, Gerb. Script. t. II. p. 75. a. sagt er, dass manche Gesänge in ihrer regelmässigen Lage nicht richtig gesungen werden können, wegen der Halbtöne, die an den entsprechenden Stellen fehlen; dann fährt er fort: Ut enim hoc larius elucescat, ex quarto tono ponamus haec sub exemplo. Ant

Factus sum. Ant. O mors ero. Ant. Sion renovaberis. Ant. Sion noli timere. Ant. Vade jam. Ant. Benedicta tu. Si has antiphonas tertio a finali loco i. e. a Lichanos meson (E) incipere volueris, in modulando deficis, dum semitonium, ubi esse debuit, minime reperis. Sin autem quartum locum, i. e. mese attendas (a) ac interposito primum semitonio in synemmenon deinde tono, sicque tertio loco h. e. paranete synemmenon easdem inchoaveris, totam cantilenam absque sui laesione videbis decurrere donec ad finalem sui comparem, i. e. mese (a) contingat in fine pervenire. Er lehrt also solche Gesänge in die obere Quart zu versetzen mit b; so wird aus der Phrase haGFG, edc♮c=haGFisG. In der Praxis, wo diese Translation sehr häufig vorkommt, wurde entweder das b am Anfange gar nicht geschrieben, sondern nur an jenen Stellen, wo das ursprüngliche F ohne Relation zu h wieder zur Geltung kam, oder man schrieb es und löste es bei der betreffenden Stelle durch ♮ wieder auf.

Dasselbe lehrt Berno auch für den 7. und 8. Modus. Hiermit ist der Gebrauch des Fis wenigstens im III. und IV., sowie im VII. und VIII. Tone in der Zeit Guido's unwiderlegbar ausgesprochen, doch die Vorzeichnung des Kreuzes durch die Transposition vermieden.

Einige Schwierigkeit bereitet noch folgender Passus: „Quae subductio appellatur diesis et medietas sequentis semitonii, sicut semitonium est medietas sequentis toni. Metitur autem hoc modo“ etc.

Betrachten wir die grammatikalische Fassung dieser Stelle etwas aufmerksam, so muss sie uns verdächtig erscheinen. Denn der zusammengezogene Satz: „Subductio appellatur diesis et medietas sequentis semitonii“ verbindet zwei grammatikalische Subjekte diesis und medietas, die nicht unter das Prädikat „appellatur“ zusammengefasst werden können. Konstant wird die Subductio, diesis und semitonium genannt, kann also ohne Widerspruch nicht auch medietas semitonii heissen. Auch die Ausdrücke „appellatur medietas semitonii, sicut est“ etc. passen nicht zusammen. Hier liegt offenbar ein sehr leicht denkbares Redaktionsversehen zu Grunde. Diese Stelle muss sicher heissen: quae subductio appellatur diesis. Diesis est medietas sequentis semitonii etc.

Veranlasst durch die an den Neuerern getadelte Verwechslung der Diesis mit dem Semitonium, führt der Verfasser hier auch diese ältere Bedeutung der Diesis als Viertelston — medietas semitonii auf, in dem Sinne wie man das semitonium medietas toni nennt. Wie man nämlich den Ton in zwei ungleiche Halbtöne theilt, in einen grossen und einen kleinen, so lässt sich auch der Halbton in zwei Dieses, eine grosse und eine kleine theilen. Um nun den Leser nicht in Zweifel zu lassen, welchen Theil er meine, wiewohl unter semitonium in der Regel nur das Semitonium minus ver-

standen wird, da das Semitonium majus stets Apotome heisst, so fügt er bei „sequentis toni“ z. B. der zwischen F—G liegende Halbton ist Fis, F Fis G; von F zu Fis, also die Hälfte des vorausgehenden Tones ist ein grosser, Semitonium majus, oder Apotome, der des folgenden Fis G ist der kleine, Semitonium minus. Dasselbe Verhältniss finden wir auch bei der Diesis, wenn wir die vom Verfasser genau angegebene Theilung des Monochords vornehmen. Wenn man die Saitenlänge von $A = {}^8/_9$ in sieben gleiche Theile theilt, so fällt die Diesis zwischen ♮ und c auf das Ende des ersten Siebentels. Die Saitenlänge für diese Stelle ist also ${}^6/_7$ von ${}^8/_9$; d. i. ${}^6/_7 \times {}^8/_9 = {}^{16}/_{21}$. Es stellt sich also das Verhältniss so dar H Diesis C; die

$${}^{64}/_{81} : {}^{16}/_{21} : {}^3/_4$$

grössere Diesis ist also von H zu Diesis mit dem Verhältnisse ${}^{64}/_{81} : {}^{16}/_{21} = 28 : 27$, die kleinere, die des nachfolgenden Tones ${}^{16}/_{21} : {}^3/_4 = 64 : 63$.

Nachdem der Auktor auch von der alten Diesis das ihm nothwendig Scheinende gesagt hat, bricht er ab und sagt ausdrücklich: nunc ad cepta revertamur; womit er die ganze Abhandlung nur als eine abgenöthigte Episode erklärt. (Schluss folgt.)

Mittheilungen.

* Die Antiquariatshandlung von Eman. Mai in Berlin besitzt aus dem Nachlasse des Grafen von Voss ein Manuscript von Michael Praetorius, welches bis jetzt nur von Adlung erwähnt worden ist (Gerbert, altes Lexikon p. 188) und folgenden Titel trägt:

Michaelis Praetorii, | Weil. Hochfürstl. Braunschweiglüneburgischen | Kapellmeisters in Wolfenbuttel | Kurzer Entwurf, | derjenigen Dinge, | welche | Bey Probirung und Ueberlieferung | eines neuen | Orgelwercks | in Acht zu nehmen. ‖ Mit einer Vorrede versehen, | und nebst einem | Anhange | von sechs und fünfzig Orgeldispositionen | ans Licht gestellet | von | M. Johann Lorenz Albrecht. | Berlin, ‖ in fol.

Das bis jetzt ungedruckte und schön geschriebene Manuscript (nicht Autograph, ausser einzelnen Dispositionen von verschiedenen Verfassern) besteht aus 8 Bll., die Praetorius' Arbeit enthalten und ausserdem aus 56 Orgeldispositionen und Beschreibungen von Orgelwerken. Die Abhandlung von Praetorius umfasst die Abschnitte I. Das Pfeifwerk, Schnarrwerke, Windlade und Balghaus. II. Das Gehör, d. h. was der „Iudex oder Examinator“ zu beachten habe, wenn er ein Werk prüft. Hieran schliessen sich noch die Abschnitte an über den „Tremulanten“ und „Copulaturen.“ Von den Dispositionen, von denen die umfangreicheren besonders geheftet sind, nenne ich die von Gottfried Silbermann über die „Ponitzer“ Orgel, gezeichnet den 14. Sept. 1734 und über die zu „Freyberg in der St. Petri-Kirche.“ Ausserdem die von Heinrich Herbst und dessen Sohne aus Magdeburg über die Orgel in der Stiftskirche zu Halberstadt, gezeichnet den 19. Juli 1718 und von dem Kapellmeister und Hof-Domorganisten Theodor Roomhilds über die Orgel in Merseburg, gezeichnet den 1. Aug. 1735. Diese letzteren Handschriften scheinen Autographe zu sein, während die übrigen Beschreibungen von Orgelwerken meist von einer Hand geschrieben sind.

* Franz Liszt's Biographie über Rob. Franz, welche 1855 in Nr. 22 und 23 der Zeitschrift für Musik (Leipzig bei Kahnt) erschienen war, ist in einer Separat-Ausgabe und einem Nachworte bei Leuckart in Leipzig vom Verfasser neu herausgegeben worden. Derselbe macht in dem Nachworte darauf aufmerksam, dass die Biographie in einer Zeit geschrieben ist, wo Rob. Franz ein noch fast unbeachtetes Talent war, und sieht mit Genugthuung, wie sein damals alleinstehendes Urtheil über denselben nun Gemeingut der ganzen musikalischen Welt geworden ist, die jetzt erst in Rob. Franz den einzig würdigen Vertreter des Kunstliedes nach Schubert und Schumann verehrt. Wenn man mit diesen begeisterten Worten den betreffenden Artikel in der neu umgearbeiteten Ausgabe des Gathy'schen musikalischen Conservationslexikons (Berlin 1871) vergleicht, und über Rob. Franz die lakonischen Worte liest: „Er erregte einige Zeit durch seine Lieder Aufsehen", so empfindet man recht die niedere Gesinnung des Herausgebers desselben, welcher mit scheelem Blicke alle Kunstleistungen betrachtet, die von anderer Seite ausgehen.

* Endlich ist das „Verzeichniss der im Jahre 1871 in Deutschland und in den angrenzenden Ländern erschienenen Musikalien, musikalischen Schriften, Abbildungen und plastischen Darstellungen mit Anzeige der Verleger und Preise, herausgegeben und verlegt von Friedrich Hofmeister in Leipzig" erschienen. Das späte Erscheinen desselben entschuldigt der Herr Verfasser mit der gänzlich veränderten Anordnung des Stoffes und der damit verbundenen umfangreichen Arbeit. Von mehreren Seiten wurde schon früher auf die unpraktische Einrichtung des Verzeichnisses in Klassen aufmerksam gemacht und ist deshalb diesmal die alphabetische Ordnung nach den Komponisten gewählt worden. Unseres Erachtens ist dies eine wesentliche Verbesserung und wird dieselbe, mit Ausnahme des doppelt erhöhten Preises (25 Sgr. gegen 1 Thlr. 20 Sgr.) gewiss allseitige Anerkennung finden. Da ausser dem alphabetischen Verzeichnisse noch ein systematisch geordnetes Verzeichniss in der früheren Weise, nur in abgekürzten Titeln mit der Seitenangabe, die sich auf die erste Abtheilung bezieht, beigegeben ist, so ist in jeder Hinsicht eine vortreffliche Uebersicht gewährt und kann Anspruch auf ein praktisches und brauchbares Nachschlagewerk machen, so dass wir die Hoffnung hegen, dass auch ferner dies Verzeichniss in der vorliegenden Form fortgesetzt werden wird. Bei dem systematisch geordneten Verzeichnisse erlauben wir uns den Herrn Verfasser darauf aufmerksam zu machen, dass die Seitentitel (auch Kolumnentitel genannt) nicht den allgemeinen Inhalt tragen möchten, sondern den besonderen der jedesmaligen Gattung der Musikpiecen. Wenn sich auch aus den abgekürzten Titeln der Werke sehr oft der Charakter der Piece erkennen lässt, so ist dies doch nicht überall der Fall und man ist oft genöthigt, die betreffende Ueberschrift aufzusuchen, um Gewissheit zu erlangen. Die Bücher und Schriften über Musik, die musikalischen Zeitschriften, Textbücher, Sammlungen vermischter Werke, Bildnisse etc., sind wie früher in gesonderten Abtheilungen verzeichnet und stimmen wir auch damit vollkommen überein, da die Abschnitte kurz und besonders zu verschiedene Interessen vertreten, welche man gern mit einem Blicke übersehen will. Der erhöhte Preis ist vollkommen gerechtfertigt durch den fast doppelten Umfang gegen die früheren Verzeichnisse (179 gegen 315 Seiten).

* Herr Moritz Fürstenau hat in den „Mittheilungen des k. Sächs. Alterthumsvereines" Heft 22, Dresden 1872 einen sehr interessanten Aufsatz „Ein Instrumenteninventarium vom Jahre 1593" veröffentlicht. Das Verzeichniss ist von Rogier Michel, dem sächsischen Kapellmeister und Michel Kronbergk angefertigt und enthält die damals dem churfürstlichen Hofe angehörigen Tasteninstrumente, wie Klaviere, Positive, Regale, ein Geigeninstrument aus Nürnberg und andere damals im Gebrauche

stehende Instrumente (43 an der Zahl). In dem Vorworte macht Herr Fürstenau über den Geburtsort Rogier Michel's (oder Michael's) die Anmerkung (p. 3), dass derselbe in dem Bestallungsdekrete (d. d. Annaburgk 1. Febr. 1572) Rogier Michel von Bergen genannt wird und ebenso unterschreibt er sich in dem von ihm ausgestellten Reverse (d. d. Dresden 20./2. 75). Siehe den biographischen Aufsatz von Otto Kade in den Monatsheften, Jahrg. II, p. 3, Anmerkung. Rogier Michael wird allgemein als ein Niederländer angesehen, doch ist aus diesem einfachen Zusatze „von Bergen" kein sicherer Beweis zu ziehen, da es zu viele Orte mit dem Namen Bergen giebt.

* Herr Calvary, Antiquariats-Handlung in Berlin, besitzt seit Kurzem ein sehr gutes Portrait von Händel in Oel gemalt, lebensgrosses Brustbild; weder der Maler noch eine Jahreszahl ist auf dem Bilde verzeichnet, doch muthmasst man, dass es von Sir Gottfried Kneller um 1720 gemalt ist. Händel ist in der Blüthe seiner Jahre dargestellt und es gewährt einen grossen Genuss den schönen kräftigen Mann in so vollendeter Wiedergabe zu betrachten.

* Die Betheiligung an der Subscription auf die „Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke" macht sehr erfreuliche Fortschritte, und täglich laufen, sowohl aus Deutschland, als auch aus dem Auslande Anmeldungen und Einzahlungen bei der Redaktion und bei der Trautwein'schen Musikalienhandlung ein, so dass ein Gelingen des Unternehmens fast vorauszusehen ist. Besonderen Dank sind wir den Zeitschriften schuldig, welche sich mit Wärme der Sache angenommen haben und durch eine ausführliche Mittheilung des Prospektes wesentlich zur Verbreitung desselben beitragen helfen. Möchten doch unsere Kunstgenossen: die Herrn Tonkünstler und musikalischen Schriftsteller die Publikation als ihr eigenstes Interesse berührend betrachten und durch eine rege Betheiligung das Unternehmen nicht nur zu dem Ihrigen machen, sondern der musikalischen Wissenschaft dadurch einen hohen und bedeutungsvollen Aufschwung verleihen.

* JAKOB REINER. (Vergl. Jahrgang 1871. Nr. 7 dieser Blätter.) Der Unterzeichnete hat die Werke Reiner's immer noch nicht vollständig beisammen; immer noch fehlen einzelne Stimmen, wie ganze Werke. Ich bitte daher die verehrlichen Leser der „Monatshefte" wiederholt um Mittheilungen über Jakob Reiner, insbesondere über folgende seiner Kompositionen:

1. „Christliche Gesang, Teutsche Psalmen . . . . auff drey Stimmen zu singen . . . . Dilingen, Johannes Mayer, 1589." — Von diesem Werke fehlt mir der Sopran.
2. „Teutsche und lateinische Lieder mit 3 und 4 Stimmen. Lauingen, 1593." — Wo befindet sich dieses von Fétis und Schubiger erwähnte Werk?
3. „Cantiones 4 vocum. München, 1600." — Wo sind diese Gesänge?
4. „Missae tres cum Litaniis de ss. sanguine Christe octonis vocibus . . . Dilingen, Adam Meltzer, 1604." — Von diesem Prachtwerke habe ich den ersten Chor; vom zweiten Chore aber nur die quinta und sexta vox. Wo befinden sich die beiden fehlenden Stimmen IIdi Chori?
5. „Motettarum sive Cantionum sacrarum 6 vocum voci et instrumentis accomodatarum. Augsburg, 1604." So giebt Fétis den Titel und fügt bei: Die 2. Ausgabe erschien zu Dillingen 1606.
6. „Canticum glorissisimae Virginis Mariae 6 vocum. Dillingen, 1605."
   Wo sind die unter 5. und 6. aufgeführten Werke?
7. „Missae aliquot sacrae cum officio B. M. Virginis et Antiphonis ejusdem 3 et 4 voc. Dillingen, Adam Meltzer, 1608." — Hiervon habe ich nur den Tenor, in welchen

von den 4stimmigen Nummern noch eine weitere Stimme eingetragen ist. Wo befinden sich die 2 fehlenden Stimmen?

Existiren noch andere Werke von Reiner als die im genannten Artikel aufgeführten?

Weingarten (Württemberg), 17. Juni 1872.

Ottmar Dressler, Chordirektor.

* Ich erlaube mir nochmals die ergebenste Aufforderung an alle Freunde der Musikbibliographie zu richten mich durch Beiträge zur Bibliographie der gedruckten Sammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts unterstützen zu wollen. Unter Sammelwerke verstehe ich diejenigen Druckwercke, welche Kompositionen von verschiedenen Meistern enthalten, wie z. B. das von Joanellus von 1568 „Novi thesauri libri I—V." Die Bibliotheken zu Berlin, München, Wien, Danzig, Liegnitz, Brieg, Regensburg, Hamburg, Hannover sind bereits benützt worden, doch über die übrigen Bibliotheken fehlen mir noch genauere Nachrichten. Besonders ersuche ich die Freunde in Paris und Brüssel sich der Angelegenheit gefälligst anzunehmen. Vorläufig genügt eine kurze Angabe der Anfangsworte des Titels, des Verlegers und der Jahreszahl.

Rob. Eitner.

* Kirchhoff & Wigand in Leipzig. Katalog Nr. 350, Juni 1872. Enthält von Nr. 320—434 theoretische und praktische Musikwerke aus dem 18. u. 19. Jahrh. Besonders werthvoll ist die Sammlung von Partitur-Ausgaben von Martini, Pergolese, Piccini, Sacchini, Zingarelli u. a.

* L. Liepmannssohn in Paris, 11 rue des St.-Pères. Katalog Nr. 37. 53 Autographe von Mozart, Beethoven, Piccinni (Nic.) u. a. 52 Portraite Corelli's, Dalayrac's, Fiorillo's, Geminiani's, Orl. di Lasso's (1815) Lully's, Rameau's u. a. Darauf folgt ein Verzeichniss von 821 Nummern theoretischer, geschichtlicher, biographischer und praktischer Musikwerke, welches sehr seltene und wichtige Werke enthält. Unter anderem auch eine Ausgabe der Arithmetica und Musica von Boetius, Paris 1496, gedruckt von Joh. Higmanus und Wolfgangus Hopilius. Roger's Musik-Katalog von 1716, viele seltene Opernpartituren, theoretische Werke aus dem 16. und 17. Jahrh. wie von Cochlaeus, Colonna etc. und Instrumentalwerke aus dem 18. Jahrh. Bestellungen können bei jeder Buchhandlung gemacht werden.

* Quittung über gezahlte Beiträge (2 Thlr.) für die Herren Otto Kade, Ed. Friese, Jul. Rühlmann und Ottm. Dressler (3. 25.).

*** Von den drei Jahrgängen der Monatshefte (1869, 1870 und 1871) ist noch ein kleiner Vorrath zum Verkaufe vorhanden und sind dieselben einzeln oder zusammen durch die Redaktion oder durch jede Buchhandlung zum Preise von 2 Thaler für den Jahrgang zu beziehen. — Ebenso sind Separatabzüge von**

ARNOLD SCHLICK's, senior: Spiegel der Orgelmacher und Organisten. Mentz bei Peter Schöffer 1511. Getreuer Abdruck nebst facsimilirten Titelblatte. 3 Bogen in gr. 8°. brochirt für 10 Sgr. und

ARNOLD SCHLICK's, senior: Tabulaturen etlicher lobgesang und lidlein uff die orgeln und lauten. Mentz bei Peter Schoeffer 1512. Getreuer Abdruck in moderner Notation von 14 Orgelstücken und einigen Liedern mit Begleitung. 4 Bogen in gr. 8°. brochirt für 15 Sgr. zu erhalten.

* Diesem Hefte liegt keine Beilage bei. Das nächste Heft wird etwas später versendet werden.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25.
Druck von Otto Hendel in Halle.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

IV. Jahrgang. 1872.	Preis des Jahrganges 2 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 2 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr. Kommissionsverlag von T. Trautwein (M. Bahn), Berlin, Leipzigerstr. 107. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 8.

Versuch
einer kritischen Erklärung des Kap. X im Micrologus des Guido von Arezzo. Gerb. Script. II. p. 10

von

Raym. Schlecht.

(Schluss.)

Die Gegner der Diesis machen eine zweifache Erklärung der oft genannten Interpolation geltend, die wir als Einwürfe gegen die obengegebene Erklärung in Betracht ziehen müssen, um durch die Unhaltbarkeit derselben für die unsrige neue Gründe zu gewinnen.

I. Die Einen bestreiten, dass Guido in der interpolirten Stelle die Diesis in Kadenzen gestatte, weil er dadurch mit sich selbst in Widerspruch gerathe, indem er in seiner Schrift „De ignoto cantu" die Quinte Fis—h verbiete. Dieser Einwurf wurde oben schon beseitigt und braucht hier nicht mehr besprochen zu werden. Sie suchen daher diese Stelle so zu deuten: „Guido ist ein Liebhaber von Transpositionen, von denen er sehr häufig spricht. In dieser Stelle gebe er nur eine Anweisung zur Transposition, nicht durch das Synemmenon, sondern durch die Subductio in trito und sexto. Die Zusammenfassung beider Stufen in eine — tritus — erklärt diese Richtung wie oben aus dem doppelten Anfange des Modus protus in A und D. Die Stelle „Si tetrardus producendus est in proto" hiesse: Wenn die Tonart G—g (das ist Tetrardus modus) in D—d (in Proto) ausgeführt werden soll, wozu fis erforderlich ist — d. i. die Subductio in sexto (trito) —, nämlich: G a h c d e f g, / D E Fis G a h c d, oder wenn G—g

in A—a gesungen werden soll: G a h c d e f g, / A H cis d e fis g a, wozu cis, subductio triti erforderlich ist. Die Weiterführung der Transposition nach E gestattet Guido nicht mehr, weil hier auch gis erforderlich ist, nämlich: G a h c d e f g. / E Fis Gis a h c d e. Er nennt dieses argen Missbrauch „eradicandum abusum", den sich einige Sänger erlaubten, indem sie jeden Tonus auf jeder beliebigen Finale singen wollten, und so ein aggregatum von Semitonien entstand, die aber nicht enharmonisch (? diatonisch) wie e—f und h—c, sondern Diesen, d. i. etwa Viertelstöne waren, welche, wie Guido zeigt, zwischen e—f und h—c fallen."

Diese Erklärungsweise, die auf eine blosse Transposition der Tonleitern hinausläuft, widerstreitet

1) dem logischen Zusammenhange. Wenn „Tetrardus" als modus aufgefasst wird, so muss auch Protus als modus genommen werden, und der Sinn wäre dann: „Wenn der vierte Ton in der Tonreihe des ersten gesungen werden soll." In diesem Falle wäre nicht Fis, sondern b molle erforderlich. Diese Erklärung aber übersetzt: „Wenn der 4. Modus auf der Finale D gesungen werden soll;" dieses liegt nicht im Wortsinne. Die übrigen Finalen A und E sind im Texte gar nicht berührt.

2) Wenn einmal Transpositionen zugelassen wurden, so ist nicht einzusehen, warum nicht auf jeder Stufe. Die Leiter E Fis Gis a h cis d e enthält doch nichts, was den scharfen Tadel verdient: „Harmoniam in modum plaustri vergentis per petrosam semitam conficiunt."

3) Bleibt bei dieser Erklärung der grösste Theil der Stelle nicht nur unerklärt, sondern auch unerklärbar, nämlich der Beisatz: „Iterumque deponendus est" etc., der zu einer Transposition des 4. modus in gar keiner Beziehung steht. Eben so überflüssig erscheint der Zusatz zu tritus: „Qui praeest tetrardo protove", in dem oben schon hinlänglich angedeutet ist, welcher Ton unter tritus zu verstehen ist.

4) Die Ansicht, dass die getadelten Neuerer statt der Halbtöne eine Diesis sangen, welche einen Viertelston betrug, ist, wie wir sahen, begründet.

II. Andere geben den Text: „Igitur haec diesis" etc. auf folgende Weise: „Also diese Diesis, welche die Stelle eines Halbtones vertritt, ist nur dann zu nehmen, wenn der dritte Modus (F G a h c d e f) gesungen wird, und der vierte Modus (G a h c d e f g) nach Art des ersten Modus auszuführen, dabei entweder auf sich (G) zurückzuführen ist, oder auf diesen dritten (F), oder noch tiefer (D). Dann ist der dritte Ton, welcher über dem vierten Modus G steht, nämlich h, etwas zu erniedrigen, z. B. in den Phrasen F G a G a b a G, oder b a G F, oder b a F D".

Gegen diese Erklärungsweise ist einzuwenden:

1) Es werden die Begriffe Ton und Tonart willkührlich und ohne Rücksicht auf ihren logischen Zusammenhang gebraucht. Angenommen auch, dass obige Uebersetzung der Stelle: „Cum tritus canitur, et tetrardus producendus est in proto" die richtige wäre, so kann doch in der Folge: „Iterumque deponendus est . . . in eodem trito" dieses „tritus" nicht mit Tonart gegeben werden, denn vor Allem verbietet dieses das eodem gerade zu; dann lässt sich nicht gut sagen, die vierte Tonart schliesst in der dritten, noch weniger aber in einer tieferen Tonart. In der Stelle aber: „Tunc tritus qui praeest tetrardo" ist tritus wieder als Ton, das tetrardus aber als Tonart angenommen.

2) Die Uebersetzung der ebengenannten Stelle: Der dritte Ton, welcher über dem 4. Modus (G) steht, thut dem einfachen Texte unnöthig Gewalt an; wenn tritus sich auf Ton bezieht, muss auch tetrardus, als zu tritus gehörend, als Ton aufgefasst werden; dann lässt sich natürlich nicht annehmen, dass der dritte Ton über dem vierten steht. Aber auch in der gegebenen Fassung enthält dieser Satz: „Der dritte Ton, welcher über dem vierten Modus steht", eine logische Unrichtigkeit. Der dritte Ton kann nicht über der vierten Tonart stehen; es müsste diese Stelle so ausgedrückt werden: der dritte Ton in der vierten Tonart, nämlich h. Aber kein lateinischer Auktor wird je diesen Sinn in die Worte kleiden: „Tritus, qui praeest tetrardo".

3) Die Diesis — Subductio — wird hier als bmoll aufgefasst im Einklange mit der Auslegung der Stelle: „Cum tetrardus producendus est in proto", nämlich wenn die vierte Tonart in der Tonlage der ersten auszuführen ist; also statt G a h c d e f g zu singen ist G a b c d e f g gleich D E F G a h c d.

4) Guido hat im achten Kapitel von den Transpositionen gesprochen und im neunten den Unterschied zwischen h und b und den Gebrauch des bmolle gelehrt, dabei aber besonders aufmerksam gemacht, dass durch Einführung desselben leicht eine Konfusion und Umbildung der Tonarten herbeigeführt werden könne. Aber weder hier noch irgendwo wird von Guido oder einem anderen Auktor das b Subductio oder Diesis genannt, sondern stets mit bmolle oder rotundum, oder auch als Eintritt des Gesanges in's Tetrachord synemmenon bezeichnet; wird aber b oder h durch die Stufenzahl benannt, so heisst b nona prima, ♮ nona secunda, aber nie tritus.

5) Auch bei den Klassikern bedeutet subducere nie herabziehen, sondern 1) unten wegziehen, 2) heraufziehen.

6) Nach der hier besprochenen Auslegung käme Guido im 10. Kapitel wiederholt auf das im 8. und 9. Kapitel ausführlich behandelte Thema zurück, ohne etwas Neues beizubringen, sondern nur einzelne Fälle sehr ungenügend anzuführen; denn der Modus tritus fordert nicht immer das bmolle. Es giebt Gesänge dieses Modus, in denen

der Tritonus nicht vorkommt, also auch b molle nicht zur Anwendung gebracht ist. Hätte ferner die Stelle: „Et tetrardus producendus est in proto" wirklich den Sinn: „Wenn der vierte in der Tonlage des ersten auszuführen ist", so würde der Verfasser sicher den für diese Operation gebräuchlichen Ausdruck gebraucht haben: „Si tetrardus transponendus est in quintum locum"; denn es findet hier nichts anderes statt, als eine Transposition, die aber nicht nur mit dem modus tetrardus, sondern mit jeder Tonart vorgenommen wurde, und zwar weit öfter mit dem modus protus, deuterus und tritus, wie die Kodizes jener Zeit der Beispiele genug aufweisen.

Hier handelt es sich um so weniger um eine Transposition, als gerade in diesem Kapitel Guido gegen jene eifert, welche „Neumam cujuslibet modi in alium modum pervertunt". Ganz richtig hat er daher schon im 9. Kapitel gegen den unüberlegten Gebrauch des b molle gewarnt und denselben auf den Fall beschränkt, dass F sich öfter wiederholt, weil dadurch eine Transformation der Tonarten entsteht, und deutet besonders an, dass G wie der Modus protus töne. Diese Einschränkung im Gebrauche des b molle bezieht sich gerade besonders auf den Modus tetrardus, in welchem bei nur einmaligem Auftreten des F der Tritonus nicht durch b molle, sondern durch die Subductio zu lösen ist, was der richtig aufgefasste Sinn dieses 10. Kapitels besagt und ich oben aus Beispielen Guido's und aus der Lehre Berno's nachgewiesen habe.

7) Auch die Ausmessung der Diesis auf dem Monochorde berechtigt zu der Annahme dieser Auslegung nicht, denn diese Diesis fällt zwischen h und c und ist also entweder als Erhöhung von h, oder als Erniedrigung von c aufzufassen.

8) Diese Erklärung lässt sich mit dem Zusatze „protove" gar nicht vereinbaren. Wollte man zugeben, dass die Uebertragung des Satzes: „Tritus, qui praeest tetrardo" in obigem Sinne zulässig sei, so führt diese Deutung für den Zusatz „protove" zum Absurdum. Wenn der dritte Ton im Modus tetrardus als b erniedrigt werden soll, so gilt dieses auch für den mit tetrardus durch ve engeverbundenen protus. In diesem Modus ist aber F sonus tritus, folglich müsste F ebenfalls in Fes erniedrigt werden, wovon die Theoretiker jener Zeit nichts wussten.

Für den Modus protus ist aber vielleicht „sextus" zu verstehen? Dafür lässt sich kein Grund finden, dass tritus den dritten Ton in der G-Leiter und zugleich den sechsten in der D-Leiter bedeuten sollte. Es müsste in diesem Falle supplirt werden: „Tunc tritus, qui praeest tetrardo, et sextus qui praeest proto". Ein solches Vorgehen würde es möglich machen, jeden beliebigen Sinn in einem Auktor zu finden.

9) Die Annahme, dass tritus den Ton h bezeichnen könne, widerspricht auch direkt der ausdrücklichen Angabe des Auktors. Denn wenn er sagt, dass diese Diesis nur im dritten und sechsten Tone zulässig sei, so kann hier nur die allgemein gebräuchliche Zählung nach dem Systema maximum von A aus zu Grunde gelegt werden, wo der dritte Ton C und der sechste F ist. Diese ursprünglich vom Auktor selbst festgesetzte Bedeutung von tertius und sextus darf nicht alterirt werden.

10) Die Unmöglichkeit, auf diese Weise dem „protove" gerecht zu werden, liegt in der gesuchten Uebersetzung des „praeesse" mit „darüberstehen", statt mit „voranstehen". Nimmt man praeesse in der letzteren Bedeutung, dann ist „tritus" sowohl auf tetrardus als auf protus beziehbar. Für die gesammte Skala des tetrardus D E F G a h c d e f g ist F tritus und für die gesammte Skala des protus A H C D E F G a h c d ist C tritus. Hiermit ist aber auch die Erklärungsweise der Diesis als Bemollisirung vollständig ausgeschlossen.

Beide Erklärungsarten der fraglichen Stelle erweisen sich somit als unzulässig. Die Vertheidiger derselben konnten zu ihnen nur dadurch gelangen, dass sie einzelne Sätze einseitig in Untersuchung zogen, ohne den Gesammtinhalt und dessen logischen Zusammenhang in's Auge zu fassen.

Wenn ich durch vorstehende Abhandlung nachgewiesen zu haben glaube, dass Guido oder dessen Interpolator die Anwendung des Subsemitonium modi in Kadenzen gestatte, so will ich dieses doch nicht als hinreichendes Motiv angesehen wissen, im gregorianischen Gesange diese Erhöhung des Proslambanomenos der Modus wirklich auszuführen; sondern behaupte, dass — mit Ausnahme des Modus tetrardus, wenn am Schlusse ein Tritonus erscheint, z. B. h a C F G und der von Berno angeführten Fälle im Tonus IV. — in allen übrigen Modis die Untersekunde als ganzer Ton zu singen ist.

Meine Gründe hierfür sind folgende:

1) Wenn auch die alten Griechen das Subsemitonium modi gekannt und gebraucht haben, so ist es doch später in Vergessenheit gekommen und von Gregor sicher nicht in den Unisono-Gesang aufgenommen worden.

2) Die in Guido's Schrift interpolirte Stelle stammt aus dem Anfange des **13. Jahrh.**, wo der mensurirte Gesang dieses Semitonium modi verlangte und dasselbe von den Sängern in Anwendung gebracht wurde.

3) Kommt weder in Guido's noch in Berno's Schriften etwas über die Anwendung der Diesis in Kadenzen vor; obwohl Berno für viele Gesänge eine Transposition vorschlägt, wodurch F in H sich verwandelt, was einer Diesirung des F in der natürlichen Lage gleichkommt. So verlangt er die Transposition mehrerer Antiphonen

IV. toni ins A, und die der Communio: „De fructu“ VIII. toni ins C, wodurch die Schlusskadenz der letzteren statt GFG lautet CHC, was so viel ist als G Fis G in der Grundtonart. Man bemerke aber wohl, dass diese Diesirung nicht der Kadenz wegen, sondern zur Hebung des Tritonus auftritt. Guido deutet dieses Verfahren damit an, dass er sagt, b molle wende man nur an, wenn F sich öfter wiederholt. Von einer Diesirung des C durch die Transposition kömmt nirgends eine Spur vor; es war ja auch kein Grund dazu vorhanden, da C nie mit einem anderen Tone in die falsche Relation eines Tritons treten kann.

4) Der Hauptgrund für das Festhalten des ganzen Tones im Cantus gregorianus scheint mir in dem Verbote zu liegen, dass der Tonus tritus, also die fünfte und sechste Tonart, nicht, wie die übrigen Tonarten, seinen Ambitus abwärts um eine Stufe überschreiten durfte, wofür die Unvollkommenheit des unter der Finale F liegenden Halbtones als Ursache angegeben wird.

Oddo Clun. c. 15 (Gerb. Script. I. p. 261a) sagt: „Nam, quia tonum ante finem non habuit, nec in principio nec incessu post se respexit.“ Johannes Cotto schreibt in seiner Musica, Cap. XII. (Gerb. II. p. 245a): „Descendunt a finali ad proximam. Excipitur inde autentus tritus, qui simpliciter quintus nominatur: huic nulla infra finalem descensio attributa est, non aliam ob causam nisi quod semitonii imperfectio competentem descensum non permittit“. Hugo Spechtshart von Reutlingen sagt 1332 in seinem Werke Flores musicae (Strassb. 1488) im IV. Cap. de quinto tono: „Rarissime infra finalem unam vocem recipiens propter semitonii imperfectionem, sed interdum per semiditonum, seu diatessaron per lasciviam descendit ad c fa ut.“

Man findet auch in guten Kodizes kaum ein Beispiel, in welchem der fünfte oder sechste Ton ins E herabstiege oder mit E in F kadenzirte.

Wenn nun im Cantus Gregorianus die Kadenz mit dem Semitonium modi selbst in der Tonart nicht gestattet war, welche dasselbe in ihrer natürlichen Skala enthält, wie viel weniger ist dann anzunehmen, dass die alten Theoretiker die Erhöhung eines leitereigenen Tones zu diesem Zwecke vorgenommen hätten.

Dass aber hier vorzugsweise die Kadenz in die Finale gemeint ist, geht daraus hervor, dass derlei Phrasen-Kadenzen in die Mediante F des I. und II. und in die Sekunde des III. und IV. Tones sehr oft vorkommen, ferner Kadenzen in h beim 7. und 8. Tone keine Seltenheiten sind, und E sogar die Finale des 3. und 4. Tones ist. Daraus geht deutlich hervor, dass es nicht eine allgemeine Abneigung gegen Kadenzen mit dem Halbtone überhaupt war, was dieses Gesetz bezüglich des V. und VI. Tones veranlasste, sondern eine solche Kadenz in dem Finaltone allein, in welcher die Alten den ganzen Ton aufrecht erhalten wissen wollten.

Zum Schlusse gebe ich noch eine zusammenhängende Uebersetzung dieses vielfach besprochenen Kapitels.

Zehntes Hauptstück.

Ueber die Tonarten und das Erkennen und Verbessern gefälschter Gesänge.

Das sind die vier Tonarten oder Tropen, missbräuchlich Töne genannt, welche vermöge ihrer natürlichen Verschiedenheit einander so fern stehen, dass eine der andern auf ihrem Sitze keinen Platz gestattet und eine den Melodiengang der andern entweder ganz umgestaltet, oder nie in sich aufnimmt.

So schlichen sich auch durch Unrichtigkeit im Singen Missverhältnisse ein, indem Einige von den wohlausgemessenen Tönen etwas Weniges wegnehmen und sie so vertiefen, oder etwas hinzuthun und sie so erhöhen.

Dieses thun Leute mit überbildeten Stimmen, indem sie das angegebene Verhältniss über die Gebühr erhöhen oder vertiefen, oder den Melodiengang einer jeden Tonart in eine andere verkehren, oder auf einer Stufe, welche keinen Ton enthält, anfangen, oder gewisse Subduktionen auf der dritten Stufe ausführen, welche man Diesen nennt, deren Anwendung doch nur in bestimmten Fällen zugelassen werden kann. Zur leichteren Verdeutlichung führen wir als Beispiel „Desiderium" an.

Diese Diesis kann auf keiner Stufe stattfinden als auf der dritten und sechsten; sollte sie auch auf einer andern gefunden werden, so ist sie vollständig zu bessern, aber nicht blos sie selbst, sondern auch die Wurzel auszurotten, der sie unnütz entsprosste.

Dabei ist noch zu bemerken, dass Einige eine Diesis statt des Halbtones gebrauchen, wodurch sie eine Harmonie erzeugen, wie ein Wagen, der auf steinigem Wege hin und her gleitet.

Auf diese Weise sind aber in der Musik mehr als in allen anderen Künsten die Regeln gelockert, weil Einige — da sie sich nirgends an den Weg halten können, wie ein angeschwollener Fluss, dem sein eigenes Bett nicht genügt, sich über die Wege ergiesst — an allen Stellen, wo Halbtöne herankommen, einen anderen Weg wählen, indem sie sich gleichsam fürchten eine enge Höhle zu betreten, damit ihre Körpergrösse, wodurch sie sich auszeichnen, durch zu geringe Breite oder zu kurze Höhe des Umfanges nicht beengt werde. Wo sie aber Halbtönen nicht ausweichen können, wenden sie die Diesis an, ähnlich jenen, die sich vor der Heftigkeit der Kälte fürchtend, mit Gewalt einmal in die Esse des Kamines stossen.

Die Diesis aber, welche, wie oben gesagt, die Stelle eines Halbtones vertritt, darf nirgends angewendet werden, als in dem Falle, dass im ersten Modus der dritte (Ton) gesungen wird, und darauf der vierte vorzutragen ist, und wieder in sich selbst, oder in demselben dritten, oder in einem tieferen Tone zu schliessen ist. Dann

ist der dritte (Ton), welcher vor dem vierten oder dem ersten (im authentischen ersten Modus) steht, etwas zu subduziren (hinaufzuziehen) und diese Subduktion heisst Diesis.

Die Diesis aber ist eigentlich die Hälfte des folgenden Halbtones, wie das Semitonium die Hälfte des folgenden Tones ist.

Diese Diesis wird so ausgemessen: Wenn du von G bis zum Ende des Monochords 9 Theile machest und so a gefunden hast, so theile den Raum von a in sieben Theile, und am Ende des ersten Siebentels wirst du die erste Diesis zwischen ♮ und c finden; der darauffolgende zweite und dritte Theil bleibt leer; der vierte aber bezeichnet die Stelle für die dritte Diesis, welche zwischen ♮ und c / ♮ und c fällt. Auf eben diese Weise mache von d bis zum Ende eben so viele Theile, und du wirst in der oben angegebenen Ordnung die zweite Diesis finden, welche zwischen e und f liegt.

Indem du nun wieder zur ersten Diesis zurückkehrst, theile den Raum bis zum Ende (des Monochords) in vier Theile; der erste Theil trifft zwischen e und f, der zweite zwischen ♮ und c, / ♮ und c, die übrigen Theile sind leer.

Wir erinnern den Leser, dass er uns nicht für aberwitzig halte, weil wir davon nicht früher geschrieben haben; er wird uns am Ende des Werkes bereit finden, ihm darüber Antwort zu geben. Nun wollen wir zur Sache zurückkehren.

Es giebt nämlich Leute, welche einen Ton singen, wo sie einen Halbton singen sollten, wie an der Communion: „Diffusa est" gezeigt werden soll. Viele singen nämlich die Stelle „Propterea", welche in F anzufangen ist, um einen Ton tiefer, obgleich vor F ein Ton sich nicht findet. So kömmt es, dass sie jeden vorkommenden Halbton unter F setzen, was auf keine Weise geschehen kann, und so kommt der Schluss dieser Communion dahin, wo kein Ton sich befindet. Es ist also Sache des erfahrenen Sängers, zu wissen, wo und wie er jede Phrase zu beginnen habe, damit er sie entweder in ihre Tonart zurückversetze, oder, wenn eine Versetzung nothwendig ist, sie auf die Affinaltöne zu transponiren suche.

Diese Tonarten oder Tropen werden in griechischer Sprache protus, deuterus, tritus, tetrardus genannt.

Cod. Mscr. No. 98 th. (in hoch 4°.)

Bibliothek Proske in Regensburg.

Dieser Cod. Mscr. des 15. Jahrh. mit einem etwas späteren Holzeinbande enthält auf 416 Papierseiten mehrere arithmetische und musikalische Traktate, nämlich:

1) S. 1—14 incl. De proportione et Regule de Tre proprietatibus. S. 5. Regula de ictis. Text lateinisch.

2) S. 15 beginnt die ältere Handschrift des arithmetischen grösseren Werkes. Die Einleitung fängt an: Virgo decora gracilis subtilis acuta pollet. Quia Plato gentilium divinissimus in Thimaeo scribit etc. S. 43 steht: Explicit textus Algorismi Ratisbonensis. (NB. So ist auch der Traktat auf dem Holzdeckel betitelt.) S. 44 beginnt: His igitur praelibatis Dn̄o Deo favente ad practicam feliciter attingamus. Proportionen etc. S. 63: Aliae species de minutiis. (S. 69 deutsche Beispiele, die nun fortan eingeschaltet werden.) S. 87 wird die Zahlenbedeutung der Buchstaben des Alphabets von A—Z angegeben. S. 89 die Progressionen, deutsch. Eben so Regule von Tri u. s. w., deutsch bis S. 122. Nun wieder lat. Enigmata und Regulae bis S. 134. S. 135 Schlussgedicht.

3) S. 137 beginnen die Flores musicae artis vom Priester Hugo von Reutlingen (1332), mit der Vorrede: „Sonet vox tua in auribus meis . . . . .“ bis S. 250. *)

4) S. 251. I. Item nv̄ versus Johannis Hollandrini **) de cantibus, qui ascendunt sicut autenti. Et descendunt sicut plagales vel viceversa.

II. A gravis atque levis includunt clima secundi. (7 Verse.)

III. S. 254. Nota more secularium quoad antiphonas primus tonus habet quinque differentias etc. Bis zum Beispiele: Educ de Carcere.

IV. S. 256. Mutationsskalen.

V. S. 257. Ein Beispiel: „Dedit Dominus. . . .“

VI. S. 258. ***) Quum diversi diversis delectentur modis, sicut enim non omnium ora eodem cibo delectantur, sed illi lenioribus, iste vero acrioribus escis juvatur, ita profecto non omnium aures ejusdem modi sono oblectantur. . . . . . . Qua propter in compon.

VII. Ibid. Praecepta de Cantu componendo. Primum ergo praeceptum modulandi subnectimus . . . . . (ist die Fortsetzung des Vorigen).

VIII. S. 259. Quae sit optima modulandi forma.

IX. S. 260. De dyaphonia et organo. Breviter nunc et succincte de dyaphonia et organo disserere volumus. Omnis Lectoris avidicitati in hac re satisfacimus quantum possumus. Est autem dyaphonia congrua vocum dissonantia . . . . bis S. 261, woselbst sich nur

*) Dies ist der einzige bisher bekannte Kodex, aus welchem bewiesen werden kann, dass die Randglossen zu den Versen ebenfalls von Hugo stammen.

**) Joh. Hollandrinus wird im Tract. de Mus. XXXVIII. bei Coussem. Tom. III. pag. 416 öfter angeführt.

***) Die ersten Sätze stimmen fast wörtlich mit dem 24. Kap. des Tractat. von Fr. Hieron. de Moravia überein (Coussem. Tom. I. pag. 1).

noch einige Zeilen finden, deren Schluss lautet: conglobare si voluerit, licet. (Beispiele haben Platz, fehlen jedoch.)

X. S. 264 ist das Schlussblatt zum nachfolgenden Traktat.

XI. S. 265 beginnt ein Traktat über Mensuralmusik, eingetheilt in 2 Abtheilungen: die erste über die Kunst zu singen, die zweite über die Kunst zu komponiren. „Quoniam per magis noti notitiam ad ignoti facilius devenitur notitiam tanquam per medium rei veritatem nos ducens, idcirco tibi in hujus opusculi prima parte principali de immensurabili musica traditionem largitus sum compendiosam. Prosequendum itaque est ad secundam partem principalem, quam tibi in duos dividam tractus. In primo quidem modi cantandi erudicionem accipias, in secundo vero tractatu modum componendi animo fervencius imprimes.“ Die erste Abtheilung zerfällt in 15 Kapitel Capitulum primum est, quomodo musica diffiniatur. Die 15 Kapitel gehen bis S. 285 incl. (NB. S. 277 steht die Jahreszahl 1471.)

Dieser interessante Traktat ist abgedruckt bei Coussemaker: „Scriptorum medii aevi de Musica“ tom. III. No. XXXIX. pag. 475; doch ist daselbst die Einleitung mangelhaft und daher sinnlos. *) In diesem Kodex fehlt, was bei Coussem. auf S. 488, zweite Zeile, steht, bis: „Et haec brevia tibi de isto capitulo et consequente de omnibus hujus tractatus sufficiant, pro quo Deus cum Matre sua gloriosa sit benedictus in saecula,“ — findet sich jedoch auf S. 264. (NB. Die zweite Abtheilung, beginnend S. 355, kennt Coussemaker nicht.)

XII. **) S. 287. Cum cantorum in orbe refulsa est invidia cantum obnubilando mensurabilem, expedit eruditis in trivio, praesentes colligere hastulas .... Musica est ars liberalis ...... et est duplex scilicet choralis et mensuralis. Musica choralis gregorianus vocatur cantus subtilis. Cantus subtilis mensuralis vero de quo hic agitur... Handelt nun de speciebus notarum (S. 290), de proportione illarum ad invicem (S. 292), de pausis (S. 293), de punctis (S. 294), de imperfectione, perfectione et alteratione notarum (S. 296), de prolatione ..... (S. 297).

(S. 299 folgen nun drei kleingeschriebene Blätter Einlage, überschrieben: Defectus und gehören nach dem Zeichen ǂ zu Seite 305.)

S. 305 de figuris. S. 307 de ligaturis.

S. 311 als Fortsetzung des Vorigen: Sequuntur proportiones. Sequitur hic aliquis declaratio atque denominatio cum realibus exemplis omnium proportionum.... ***) S. 314: Prima est de proportione

*) Coussem. erhielt ihn aus einem der Stadtbibliothek in Trier gehörigen Papierkodex durch P. Schubiger.

**) Ein sehr eingehender Traktat, von dem Coussem. nur kleinere Stücke (siehe unten) und diese in grosser Unordnung publizirte.

***) Bei Coussem. von sequitur bis habeantur t. III. p. 471.

dupla. (Nun kommen zwei Regeln, die Proportio ohne Zeichen bestimmen zu lernen, bis habeantur,*) welche aber erst auf S. 318 nochmals begonnen und ausgeschrieben sind.

Auf S. 314, 315, 317 sind die signa diminutionis secundum antiquos und secundum modernos, dann die bekannten centralen Zusammenstellungen der signa modi perfecti et imperfecti, des tempus und der prolatio.**) Auf S. 319 ein Exemplum de dupla. Unten steht finis duple. Auf S. 320: sequitur tripla, und unten sequitur alia scilic. quadrupla. S. 321 ein kleines Einlegeblatt: hic est defectus ad triplam. S. 322: ad sesquialteram. S. 323 Fortsetzung der Proportionsbeispiele.***) S. 325. 10 Regeln über die Erkenntniss des modus perfectus.

XIII. S. 328. Ars componendi cantum figuratum. . . . Et primo de contrapuncto plano bis S. 335. (Ist abgedruckt bei Coussemaker Tom. III. pag. 462—466 als secunda pars eines auf S. 416 beginnenden Tractatus de Musica plana et mensurabili. Bei Coussem. fehlt S. 466 das Beispiel des Contratenor. Was hier als Alius scriptor: Septem sunt consonantiae folgt, gehört nicht mehr hierher, und hätte Coussem. das Bruchstück, sowie das nun folgende Chaos von Trümmern anderswo einreihen sollen. Siehe No. XI. dieses Codex.)

XIV. S. 336. Prolatio major noscitur multis modis gehört offenbar zu S. 327 als Fortsetzung.

XV. S. 337. Eine centrale Zusammenstellung der acht Tonarten.

XVI. S. 338. Natura delectabilissimum est musica ut inquit Philosophus. . . . Danda sunt quaedam leviora de arte componendi, cujus ordo sit talis: primo regulae generales artis componendi; 2) de armoniis; 3) de tenore; 4) de discantu; 5) de contratenore; 6) de contrapuncto; 7) de duobus discantibus; 8) de fuga et sincope.

Reicht bis S. 344. Ein ganz vortrefflicher Traktat.

XVII. S. 345. Cum igitur pro majori praecedentis tractatus intellectu aliqua brevia de modo componendi seu compositione edere praetendens. Notandum itaque est quod compositio . . . est duplex scilic. simplex et composita. . . Cum autem omnis compositio simplex fit aut per duas voces tantum aut tres tantum aut quatuor tantum et non plures . . . . . praesentia in tres partes erunt dividenda. . . bis S. 348.

S. 350. Sequitur de compositione composita ubi notandum, quod compositio composita seu faulxbourdon sic describitur: Est alicujus cantilenae duarum vocum specie distinctorum pulcra compositio, in qua distinctus super tenorem inceptus fit continuando locum tertie vocis scil. contratenorem in bona consonantia perfecteque suplebit.

*) Bei Coussem. l. c. steht hier: „Et sic est finis."

**) Bei Coussem. Tom. III. pag. 467 sequ.

***) Ein Stück bei Coussem. Tom. III. S. 469, 470.

S. 351—355 leere Blätter.

XVIII. S. 355. Capiendus erit et ultimus hujus tocius opusculi tractatus detractantem atque te docentem de modo componendi seu contrapuncto... Hunc tractatulum tibi subdividam in decem capitula:

I. Cap. Est de 7 speciebus discantus.
II. „ Est de his quae requiruntur ad discantum conditionibus.
III. „ Est de formatione cantus, quando discantus est in diapason super fundamentum.
IV. „ „ „ „ „ diapente super tenorem.
V. „ „ „ „ „ „ „ diapason.
VI. „ „ „ „ „ diapason super tenorem.
VII. „ „ „ „ „ diapente „ „
VIII. „ „ „ „ „ in unisono cum tenore.
IX. „ „ „ „ „ „ „ ad tenorem.
X. „ Est de formatione contrapuncti.

Der Traktat schliesst: Sunt ergo haec brevia et puerilia tibi Petre tradita. . . Da der Traktat No. XI ganz dieselbe Theilungsweise, Diction und Schlussanrede an Petrus hat, so ist offenbar der Traktat XVIII. der verheissene tractatus secundus secundae partis.

XIX. S. 363. Item omnis discantus debet inchoari et finiri in concordantia. . . . Dabei Randbemerkungen mit der Jahreszahl 1476.

XX. S. 364. Boëtius in sua musica in 5° libro cap. XI^mo^. De Pithagoricorum quidem opinione Ptolemaeus. Bis S. 368.

XXI. S. 369. Ein Anfang: De proportionibus tales dantur regulae secundum Jo. de Muris. Proportio est habitudo duorum terminorum ad invicem vel distantia duorum terminorum inter se. Auf S. 370 folgt eine tabellarische Uebersicht der Proportionen: Multiplex genus est . . . bis S. 371.

XXII. S. 372. Sequitur alius Tractatus brevis de proportionibus. Venerabiles domini mei, proportiones per Dei gratiam intendo declarare sub correctione dominorum atque magistrorum meorum. . . . Mit Beispielen. S. 378: Explicit dicere de proportionibus. Incipit tractatus de cantu per medium facto.... S. 379: Et haec praedicta sufficiant de cantu. Sequuntur differentiae proportionum. S. 381: De proportionibus collateralibus.

S. 382: Qualiter tonus partiatur. Diesis est spatium, quo major est sesquitertia proportio duobus tonis. Coma vero... S. 384: Cordarum nomina primitus a Graecis musicis inventa. . . .

XXIII. S. 386 bis 397. Et quia ubi terminatur species musicae, ibi incipit practica, ideo de tractatu de contrapuncto. . . .

XXIV. S. 398. Manus Boëtii et nomina vocum et interpretatio earundum.

XXV. S. 399. Zu lernen dy figurlichen musica muss man wissen diese nachgeschrieben dink... S. 406 Figuren über prolatio, tempus etc.

XXVI. S. 407. Ad facïendum contrapunctum . . . bis S. 410.

XXVII. S. 411. Reperi in una carta unum modum organizandi, qui est antiquus. Nota Tenor est duplex.

XXVIII. S. 414. De diminutione, augmentatione, mixtione, oppositione . . . bis S. 416 mit Beispielen.

Hiermit schliesst der Kodex, da, wie es scheint, nachfolgende Blätter ausgerissen sind. Vorstehende Beschreibung ist nach den Aufzeichnungen des Bibliothekars Herrn Assessor G. Jacob und unter Vergleichung des Originals ausgeführt. Ich bin geneigt das kostbare Manuscript für Excerpte, Notizen und Vorlesehefte eines Magister philosophiae zu halten, da, mit Ausnahme der Flores musicae, die zu jener Zeit eine Art Lehrbuch gewesen sind, die angeführten

Traktate nach und nach bald in gedrängterer, bald in grösserer Schrift und ohne inneren Zusammenhang aufeinander folgen, und von gleicher Hand verschiedene Randglossen aufweisen, die von dem Eifer zeugen, mit dem der Lehrer seinen Schülern Erläuterungen und neues Material bieten wollte. Das meiste Interesse verdienen jedenfalls die Flores musicae und die Nummern XI und XVIII.

Fr. X. Haberl.

Johann Gottfried Walther

hat ein umfangreiches theoretisches Werk im Manuscripte hinterlassen, welches bisher ganz unbekannt war und in der Bibliothek des Grafen von Voss gelegen hat, die, Dank der Bauwuth in Berlin, neulich versteigert wurde, da das Haus in die Hände einer Baugesellschaft übergegangen ist. Der jetzige Besitzer, Herr Antiquar Eman. Mai in Berlin, gestattete mir freundlichst eine Beschreibung dieses Werkes zu veröffentlichen.

Der 136 Blätter umfassende grosse Quartband, von Walther selbst sauber und sorgfältig geschrieben, trägt keinen Titel und beginnt mit einer Dedikation, überschrieben: „Dem Durchlauchtigsten Fürsten | und Herrn | Herrn Johann Ernsten | Hertzogen zu Sachsen, Jülich, Cleve und | Berg etc. widmet . . . in Unterthänigkeit dieses | Büchlein der | Autor“. | Dieselbe ist unterzeichnet: „Weimar d. 13. Martij | 1708.“ | rechts davon: „unterthänigster Diener | Joh. Gottfr. Walther“. | Darauf ein weisses Blatt, dann

Erster Abhandlung | Caput 1. | Was die Music sey, und wie dieselbe | abgetheilet werde. |

Caput 2. | Vom Gesange und dessen Abtheilung. |

§ 5 handelt a) vom Cantus naturaliter durus (Unterscheidungszeichen die grosse Terz),
b) vom Cantus naturaliter mollis (Unterscheidungszeichen die kleine Terz).

Cantus artificialiter durus und mollis sind die Tonreihen, welche mit den beiden obigen durch Anwendung von ♯ oder ♭ übereingestimmt werden.

Caput 3. Von denen Noten und ihrer Geltung. (Notae planae = schwarze Choralnoten; Notae figurate = weisse Noten. Werden von der Maxima bis zur Subsubsemifusa oder 4geschwänzten, heute 64theil genannt, aufgezählt. Die ganze Note heisst auch die „Runde“ und die kleineren tragen unsere heutige Bezeichnung: die Halbe, die Viertel etc.)

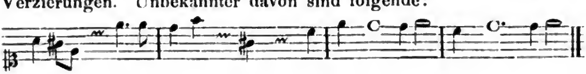
Caput 4. Von denen Pausen und deren Geltung (alte Benennung).

Caput 5. Vom Takte (3/1 2/1 3/2 C ₵ 3/4 6/4 6/8 9/8 12/8 9/16 24/16)

Caput 6. Von denen Punkten. (Moderne Erklärung.)

Caput 7. Von denen Ligaturen. (Werden „heutigen Tages“ durch einen Bindebogen ausgedrückt und nicht mehr in der alten Weise, dass man die Notenköpfe in eine Figur zusammenzieht.

Caput 8. Von denen übrigen Characteribus. (Notensystem. Repetitionszeichen. Signa Fugarum. Kustos. Schleiffer und andere Verzierungen. Unbekannter davon sind folgende:



Auflösung:



Diesem schliesst sich ein alphabetisch geordnetes Verzeichniss der musikalischen Fachausdrücke, musikalischen Instrumente etc. an.)

Andere Abhandlung.

Caput 1. Von denen Clavibus. (Namen der Musiknoten und der Schlüssel.)

Caput 2. Von unterschiedlicher Stellung der Music Schlüssel.

Caput 3. Vom Ursprunge und Zunehmung derer Clavium. (Beginnt von den Griechen und geht herab zur heutigen Zeit.)

Caput 4. Von denen Diatonischen, Chromatischen und Enharmonischen Clavibus. (Das diatonische Geschlecht ist noch in der alten Auffassung dargestellt, nämlich in Vermeidung jedes ♯ und ♭, das chromatische lässt jedes ♯ und ♭ zu und das enharmonische noch das × und 𝄫.)

Caput 5. Vom rechten Gebrauch und Eigenschafft des ♮ und ♭. Hier sind folgende zwei § von besonderem Interesse:

§ 8. „Ob aber auch dieses Zeichen ♮ gleiche Eigenschaften in denen scharffen durch ♯ angezeigten clavibus habe; neml. dass es allezeit umb ein Semitonium erhöhen, und einen diatonischen Clavem machen müsse; das ist eben die Braut, umb welche man itzo tantzet.

§ 9. Dieses zu er örtern, ist für nehml. zu wissen, dass das ♯ Signum cancellatum eben so wohl ein chromatisches Zeichen sey, als das ♭, und nur in so weit von diesen unterschieden, dass es bloss denen scharffen, gleich wie das ♭ denen weichen chromatischen clavibus zu geignet. Diese gestehen alle Musici."

Weiterhin (§§ 15. 16.) sagt er, dass jetzt „sowohl etliche Teutsche, als sonderlich Italiänische Künstler" das ♮ sowohl zum Erhöhen nach einem ♭, als zum Erniedrigen nach einem ♯ anwenden; dies wollen aber „Viele gar nicht eingehen", da sie nach alter Sitte meinen, „es (nämlich das ♮) müsse allezeit vmb ein Semitonium erhöhen".

Anderer Theil.

Musicae Poëticae | Pars generalis.

§ 1. „Musica poëtica oder die musicalische Composition ist eine mathematische Wissenschaft, vermöge welcher man eine Liebliche und reine Zusammenstimmung der Sonorum aufsetzet und zu Papier bringet, dass solche nachmals kan gesungen oder gespielt werden" etc., und weiterhin „poëtica wird sie genannt, weil ein Componist nicht allein die Prosodie sowohl als ein Poet verstehen muss, damit er nicht wieder die quantität der sylben verstosse; sondern auch weil er ebenfalls etwas dichtet, neml. eine Melodey, von welcher er auch genennet wird Melopoëta oder Melopoeus".

Hierauf folgt die Berechnung der Intervalle.

Caput I. Von denen musicalischen Intervallen.

Caput II. Von denen beyden Semitoniis.

Caput III. Von den beyden ganzen Tönen (von der Tertia etc. bis Caput IX).

Bei der Quart macht er folgende Unterschiede:

Quarta perfecta: c—f, d—g, e—a.
„ imperfecta: cis—f, d—ges, des—g etc.
„ superflua (tritonis): c—fis, d—gis, e—ais, f—h etc.

Caput X. Von denen gebräuchlichen und ungebräuchlichen Intervallen. (Ungebräuchlich sind Secunda superflua, Quarta abundans, Quinta abundans, Sexta superflua, Septima minor et major.)

Caput XI. Von denen Consonantien.

Consonantiae perfectae: Octava perfectione.
Quinta „
Quarta „
Consonantiae imperfectae: Tertia minor et major.
Sexta „ „ „

Caput XII. Von denen Dissonantien.

Caput XIII. Von der Triade Harmonica. (Dur- u. Molldreiklang.)

1) Trias harmonica naturalis et perfecta (Durdreiklang).
2) „ „ mollis „ imperfecta (Molldreiklang).

Caput XIV. Von denen Stimmen, und sonderlich denen Principal-Stimmen. (Die „Principal- oder Hauptstimmen" müssen zuerst gesetzt werden, mögen es nun Vokal- oder Instrumentalstimmen sein, die „Complement-Stimmen" werden zuletzt gesetzt. Sind aber in einem Musikstücke „Vokal- und Instrumental-Stimmen" (nämlich Principalstimmen) zugleich zu setzen, so werden erstlich die Vokal- und nachgehend die Instrumental-Stimmen gesetzt. Hierauf folgen viele Beispiele, wie die Intervalle im vierstimmigen Satze zu gebrauchen sind.)

Musica poetica | Pars specialis. |

Caput I. Vom Gebrauch und Folge der Consonantia in genere.

Caput II—V wird der Gebrauch der Consonantia und Dissonantia im mehrstimmigen Satze erläutert und mit zahlreichen Beispielen belegt.

Caput VI. Von dem Texte.

Caput VII. Von denen Modis musicis in genere. (Er stellt nach der alten Lehre 12 Modi auf, 6 authentici und 6 plagale und benennt sie mit den bekannten griechischen Namen: Jonicus (C—c), Hypojonicus (F—f mit ♭), Dorius (D—d), Hypodorius (G—g mit ♭) etc.

Caput VIII. Ohne Ueberschrift. Hier werden die Modi in allen möglichen Transpositionen dargestellt und gelangt er dabei zur Vorzeichnung bis zu 6 ♯ und 6 ♭. Zu jeder Tonart fügt er dann mehrere Beispiele bei, um die „Clausula finalis" zu zeigen.

Caput IX. Von der Transposition der Modi, de Reductione, de Repercussione.

Caput X. De Fugis. (Fuge und Canon, mit vielen Beispielen.)

Das Werk schliesst mit der Abhandlung: **„Von denen doppelten Contrapuncten"**, welche mehrentheils aus mehrstimmigen Beispielen besteht.

Bei der Klarheit und Ausführlichkeit der ganzen Abhandlung wäre es ein grosser Gewinn für die Kenntniss der damaligen Zeit, wenn das Werk durch den Druck bekannt gemacht würde. Obgleich wir keinen Mangel an älteren Theorien haben, so wüsste ich obiger keine gleich zu stellen, die so ausführlich und verständig die damalige Musiktheorie behandelte. **Rob. Eitner.**

Mittheilung.

* Herr Ludwig Erk sendete Herrn Otto Kade über die Melodie: „Dies sind die heiligen zehen gepot" folgende Berichtigung und Nachträge zu, die wir mit Erlaubniss des Herrn Verfassers der Oeffentlichkeit übergeben.

Ihre Melodie auf S. 120 (IV. Jahrgang der Monatshefte) scheint mir durch die Nachlässigkeit des Druckers mehr als gewöhnlich entstellt zu sein. Zugleich scheint sie mir als eine Abart der Melodie, die zu den Lesarten von 1527 und 1528 nicht ganz stimmen will, zu gelten. Vielleicht scheint auch das Fehlen des Schlüssels (nebst Wechsel desselben) — beim Abbruch der Zeilen (die in Ihrer Lesart nicht näher bezeichnet ist) zur Entsellung beigetragen zu haben. Jedenfalls ist der Text nicht richtig gestellt — was in Drucken der 20er Jahre des 16. Jahrh. oft genug vorkommt.

Ich kann Ihnen diese Mel. schon vom J. 1527 mittheilen. Nach dem Enchiridion — gedruckt zu Nürmberg durch Hans Hergot. 1527. 8. — (Wackern. Bibl. S. 99) lautet dieselbe also:

„Für das alleluia singt der Chor die zehen gepot, wie hernach volgt".



Im Barytonschlüssel. 1 Okt. tiefer — 3/2 Takt, hier gekürzt. **Steht auf Bl. 5a. — Text von den Noten abstehend. — Mit Ligaturen.**

Ganz ebenso die Mel. Bl. 6b. „Handtbüchlein geystlicher geseng. (Nürnb.) 1528 (s. Wackern. Bibl. 104). „Für das Halleluia singt der Chor die zehen Gepot, wie folgt, oder ein Psalm" (als Ueberschrift).

Dass diese Mel. in Mittel- und Norddeutschland „wenig Eingang gefunden habe", möchte ich nicht ganz zugeben. — Im König'schen Harm. Liederschatz 1738 — steht sie sogar voran unter der 3. Mel. (s. das. S. 124). Ich finde diese Mel. weit besser als die frühere (aus der mixolyd. Tonart). — Die dor. Mel. kommt vor bei Erythraeus. 1608. (Nr. 52 als 2. Mel.) — Im Strassb. GB. 1560. (II, 169.) — Im Strassb. GB. 1586. S. 222. (Psalmen, vnd geystliche Lieder, auch Lobgesänge. Strassb. 1586. 12.)

Im Anhang zur Pfälz. Kirchenordnung. (Kirchengesanng Teutsch vnd Lateinisch. 1570. fol. Bl. 34a. (s. Wackern. Bibliogr. S. 366.)

Ferner (Dorische Mel.) in: Enchiridion. Der kleine Katechismus. (Nürnb. 1569.) Bl. F VIIb. (s. Wackern. Bibl. 359.)

In Wolff Köpphl's Psalmen 1530. Bl. 23a also: 1530.



Ueberschrift: „Die X. Gebot." — Im Tenorschlüssel.

Winterfeld, II, S. VI. Mel. zuerst in „ander theyl Strassburger Kirchengeseng" von 1525. (Diese Lesart steht mir nicht zur Hand.) (!Also Nachtrag zu I, 109.)

Dieselbe Mel. S. 160 in: Psalmen vnd geystliche Gesang, ... (Zürich) 1570. kl. 8. (s. Wackern. Bibl. S. 364.)

Ebenso: Mich. Praetorius, Musae Sion. VII. 1609. Nr. 9.

In: Joh. Crüger's Praxis piet. mel. 1664. S. 611. Nr. 325.

Ich könnte noch eine ganze Reihe von Quellen aus dem 16., 17. und 18. Jahrh. anführen, um Ihnen die Beliebtheit der Mel. zu dokumentiren. Z. B.:

J. G. Ch. Störl, Harpfen- und Psalter-Spiel. Stuttg. 1721. Auch als 1ste Mel. (Nr. 40.) vorangestellt (als 2. steht die mixolyd. Mel.). In 1ster Ausg. 1710 dieselben 2 Melodien. (Nr. 40.)

G. Ph. Teleman, Fast allgemeines Evangelisch-Musicalisches Lieder-Buch. Hamburg, 1730. S. 14. Dieselben Melodien (dorisch und mixolydisch).

J. D. Müller, Hessen-Hanauisches Choral-Buch. Frankf. a. M. 1754. Nr. 49 (Dorisch,) (Nur diese Mel.; die mixolydische fehlt ganz und gar.)

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25.
Druck von Otto Hendel in Halle.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

IV. Jahrgang. 1872.	Preis des Jahrganges 2 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 2 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr. Kommissionsverlag von T. Trautwein (M. Bahn), Berlin, Leipzigerstr. 107. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 9.

Die Kirchentonarten
in ihrem Verhältnisse zu den griechischen Tonleitern,
nebst ihrer geschichtlichen Entwickelung bis zum Uebergange in die modernen Tonleitern.

Dargestellt
von
Rob. Eitner.

I.

Wir besitzen vom achten Jahrhunderte ab so zahlreiche und umfassende Schriften über die Kirchentonarten, dass man glauben sollte, der Stoff wäre nach allen Seiten hin so erschöpfend behandelt, dass sich gar nichts Neues mehr darüber sagen liesse. Dem ist auch vollkommen so, wenn wir das Theoretische desselben in's Auge fassen; wollen wir aber über den Entwickelungs- und Bildungsgang der Kirchentonarten etwas wissen, so finden wir meistens nur kurze Notizen, die sich wie erblich von einem Buche zum anderen fortpflanzen, über die wir aber so vollkommen im Unklaren sind, dass man die weitgehendsten Quellenstudien machen muss, um den traditionellen Angaben einen geschichtlichen Werth zu verleihen.

Eine von diesen Ueberlieferungen ist die Annahme, dass die Kirchentonarten aus den griechischen Tonarten entsanden sind. Mittelalterliche Schriftsteller sagen sogar, dass sie ganz dieselben Tonarten wie die Griechen haben. — Durch die vor einigen zwanzig Jahren angestellten Forschungen des Herrn Prof. Friedrich Bellermann, welche er in dem Werke: „Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen" (Berlin, 1847, Alb. Förster, 4⁰) niedergelegt hat, sind wir

überhaupt erst zur richtigen Erkenntniss der ursprünglichen griechischen Oktavgattungen gelangt. Die bis dahin allgemein bekannten und in modernen Werken verzeichneten waren die in der hypolydischen Skala dargestellten Oktavgattungen und lauteten:

1. c — d — e — f — g — a — h — c,
2. d — e — f — g — a — h — c — d,
3. e — f — g — a — h — c — d — e,
4. f — g — a — h — c — d — e — f,
5. g — a — h — c — d — e — f — g,
6. a — h — c — d — e — f — g — a,
7. h — c — d — e — f — g — a — h.

Dieselben geben aber nicht einmal die richtige Ordnung wieder, wie sie die hypolydische Skala erheischt (siehe die Notentafel).

Die in die hypolydische Skala transponirten Oktavgattungen gestatten zwar theoretisch dieselben Berechnungen wie die ursprünglichen, und sind vielleicht auch von den späteren griechischen Schriftstellern in dieser Form dazu benutzt worden, doch sie zur Grundlage für die musikalische Komposition zu machen, erscheinen sie fast undenkbar. Nun stimmt aber gerade die äussere Form der Kirchentonarten so vollkommen mit den transponirten griechischen Oktavgattungen überein, dass man sie, mit Ausnahme der Ordnung, für genau dieselben Tonarten erklären muss.

Die musikalischen Zustände der letzten und ersten Jahrhunderte vor und nach Christus sind für uns in ein vollkommenes Dunkel gehüllt. So sehr sich die Römer beeiferten, griechische Kunst und Wissenschaft zu erhalten und zu fördern, so waren sie selbst ein zu unmusikalisches Volk, um auch hier selbstschaffend einzugreifen. Die griechische Musikausübung hatte ihren Kulminationspunkt schon lange vorher erreicht und ging ihrem Ableben entgegen, während sich langsam in Gemeinschaft mit dem Christenthume eine neue Kunstrichtung entwickelte.

Sowie das heitere Götterleben der Griechen und Römer nach und nach einer ernsten Anschauung des Christenthums wich, ebenso drängte sich der ernste und spezifisch religiöse Charakter der christlichen Musik, sobald das Christenthum als maassgebender Kultus auftreten konnte, in den Vordergrund und wurde bestimmend für die musikalische Kunstausübung der damaligen Zeit bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. Die ersten christlichen Kirchenlehrer und Kirchenväter, welche ganz besonders ihr Augenmerk auf die Ausbildung der Musik gerichtet hatten, konnten nicht, wie in den religiösen Anschauungen, auch in der Musik neue Theorien aufstellen, sondern

mussten das vorhandene Material benutzen, welches eben nur in der griechischen Tonlehre bestand. Wir sehen daher auch in den ältesten uns aufbewahrten Musiktheorien der christlichen Zeitrechnung nichts anderes, als eine Neubelebung des griechischen Systems, welches sich aber unter der Hand, von Jahrhundert zu Jahrhundert so neu gestaltete, dass sich endlich etwas wirklich Anderes und von der griechischen Theorie wesentlich Verschiedenes entfaltete.

Wir wollen nun an der Hand der griechischen Musiktheorie selbst untersuchen, wie die christlichen Musikreformatoren nach und nach zur Feststellung der sogenannten Kirchentonarten gelangt sind.

Die Griechen hatten 12, später 15 zweioktavige Mollskalen, welche unseren abwärtsgehenden Molltonleitern mit kleiner Septime und Sext vollkommen gleich waren. (Ich stütze mich hierbei auf das oben erwähnte Werk von Friedrich Bellermann, welches noch heute die höchste Autorität geniesst.) Sie begannen mit Fmoll mit 4 ♭ und transponirten dieselbe um kleine Halbtöne und kleine Sekunden aufwärtssteigend bis zum kleinen g, also bis Gmoll. Die Reihenfolge war daher folgende:

Hypodorisch = Fmoll,	Dorisch = Bmoll,	Hyperdorisch = esmoll,
Hypojonisch = Fismoll,	Jonisch = Hmoll,	Hyperjonisch = emoll,
Hypophrygisch = Gmoll,	Phrygisch = cmoll,	Hyperphrygisch = fmoll,
Hypoaeolisch = Gismoll,	Aeolisch = cismoll,	Hyperaeolisch = fismoll,
Hypolydisch = Amoll,	Lydisch = dmoll,	Hyperlydisch = gmoll.

Von diesen 15 Tonleitern gebrauchten sie aber in der Praxis nur sieben, und zwar

Hypodorisch (Fm.),
Hypophrygisch (Gm.),
Hypolydisch (Am.),
Dorisch (Bm.),
Phrygisch (Cm.),
Lydisch (Dm.),
Hyperdorisch oder Mixolydisch (Esm.).

Sie benutzten aber von den zwei Oktaven jeder Tonleiter nur die Oktave von f bis $\bar{f}$, weil ihnen dieser Umfang, welcher bei der früheren Stimmung ungefähr von cis bis $\overline{cis}$ gewesen sein mag, zu ihren Gesängen am passendsten und wohlklingendsten schien. Diese aus jeder Tonleiter herausgeschnittene Oktave war die sogenannte Oktavgattung, welche sich in jeder der sieben Tonleitern durch die verschiedene Lage der kleinen Sekunden streng von einander unterschied.

Auf der beiliegenden Notentafel (Seite 173) sind unter 1) die griechischen sieben Oktavgattungen verzeichnet.

Nun lassen sich aber die sieben Oktavgattungen mit dem Erkennungszeichen der verschiedenen Halbtöne auch in einer Tonleiter darstellen, wenn man nämlich auf dem 2. Tone irgend einer der

griechischen Skalen beginnt und jede folgende Oktavgattung mit dem nächstfolgenden höheren Tone derselben Skala einsetzt. Hierdurch trat aber ein umgekehrtes Verhältniss in Höhe und Tiefe ein, denn was vorher die tiefere Skala war, wird jetzt die höhere, so dass die Hyperdorische oder Mixolydische Oktavgattung jetzt die tiefste und die Hypodorische die höchste wird. (Siehe die Notentafel 2.)

In der Praxis können die Griechen von den letzteren Oktavgattungen, die auf verschiedenen Tönen begannen und daher einen Umfang von fast 2 Oktaven umfassten, nie Gebrauch gemacht haben, da sie sonst den eigentlichen Zweck ihrer Oktavgattungen aus dem Auge liessen und daher sogleich ihre zweioktavigen Skalen gebrauchen konnten; sie wollten eben der bequemeren Lage halber für die menschliche Stimme nur ein beschränktes Maass von Tönen zulassen. Ob die ältesten griechischen Theoretiker überhaupt eine Uebertragung der Oktavgattungen auf eine Skala angeordnet haben, wage ich weder zu bestreiten noch zu behaupten, da ihre Abhandlungen ohne Musikbeispiele sind und die Erklärung der Oktavgattungen in den alten Theorien eine wie die andere lautet. Da nun die Erklärung der 7 Oktavgattungen in ihrem Wortlaute ganz genau auf die 7 Skalen oder auf eine Skala passt, so wird es stets schwierig sein, obige Frage zu erledigen.

Die Griechen bezeichneten nämlich die Tonfolge ihrer Skalen immer mit denselben Namen, wie wir z. B. 1. Stufe, 2. Stufe, 3. Stufe u. s. w. sagen. Die erste Stufe jeder Tonleiter (der zweioktavigen) nannten sie „Proslambanomenos“ und die höchste „Nete Hyperbolaeon“. Ich gebe als Beispiel die hypolydische Skala, da sie ganz besonders zur Uebertragung der Oktavgattungen in späterer Zeit benutzt wurde:



Diese Namenbezeichnung übertrage man nun auf jede der anderen sechs Skalen und vergleiche damit die folgende Erklärung der Oktavgattungen, sowohl an den sieben Tonleitern, als an der einen, der hypolydischen:

Die Mixolydische beginnt ihre Oktavgattung von Hypate hypaton und geht bis zur Paramese;
die Lydische von Parypate hypaton bis Trite diezeugmenon;
die Phrygische von Lichanos hypaton bis Paranete diezeugmenon;


1) Ursprüngliche griechische Oktavgattungen.
2) Uebertragung ins Hypolydische (A-moll).
3) Kirchentonarten des Mittelalters.
Hypodorische Skala (F-moll):
Mixolydisch — tonus VII. — authentus tetrardus.
Hypophrygische Skala (G-moll):
Lydisch — tonus V. — authentus tritus.
Hypolydische Skala (A-moll):
Phrygisch — tonus III. — authentus deuterus.
Dorische Skala (B-moll):
Dorisch — tonus I. — authentus protus.
Phrygische Skala (C-moll):
Hypomixolydisch — tonus VIII. — plagis tetrardi.
Hypolydisch — tonus VI. — plagis triti.
Lydische Skala (D-moll):
Hypophrygisch — tonus IV. — plagis deuteri.
Hyperdorische oder Mixolydische Skala (Es-moll):
Hypodorisch — tonus II. — plagis proti.

die Dorische von Hypate meson bis Nete diezeugmenon;
die Hypolydische von Parypate meson bis Trite hyperbolaeon;
die Hypophrygische von Lichanos meson bis Paranete hyperbolaeon;
die Hypodorische von Mese bis Nete hyperbolaeon.

Ausser dieser Namensbezeichnung war die Lage des jedesmaligen Halbtones noch näher bezeichnet.

Man ersieht daraus, dass ohne Notenbeispiel sich die Erklärung der Oktavgattungen ebensogut auf eine Tonleiter übertragen lässt, als auf alle sieben. Die Erkenntniss des Letzteren scheint überhaupt im Laufe der Zeiten verloren gegangen zu sein, und erst einem Friedrich Bellermann war es vorbehalten, aus Boethius' *„de musica"* die ursprüngliche Darstellung der griechischen Oktavgattungen wieder aufgefunden zu haben.

Noch ist zu erwähnen, dass die Griechen bei allen Bestimmungen von Tonfolgen stets vom höchsten Tone begannen und nicht, wie es bei uns Gebrauch ist, vom tiefsten Tone anfingen, daher auch die umgekehrte Aufzählung der Oktavgattungen von der höheren Tonart zur tieferen; überträgt man die Oktavgattungen aber auf eine Tonleiter, so dreht sich das Verhältniss um und man schreitet vom tieferen zum höheren Tone vorwärts.

Schon vorher sagte ich, dass die Uebertragung der Oktavgattungen auf eine Skala wegen des grösseren Tonumfanges von den griechischen Sängern nicht ausgegangen sein kann, sondern vielleicht eine spätere Erfindung der Theoretiker war; doch nicht nur der Tonumfang, sondern ein noch weit wichtigeres Moment lässt uns die Tonartenreihe in der 2. Kolumne (siehe Notentafel) als eine rein theoretische Annahme erscheinen. Die 1. Kolumne der Notentafel lässt keinen Grundton, auf dem sich die Tonleiter aufbaut, erkennen, sondern aus der Lage der Halbtöne muss sich der Grundton ergeben, und da die Griechen eine Skala wie die andere bildeten, so befinden sich die kleinen Sekunden jeder Tonleiter stets von der 2. zur 3. und von der 5. zur 6. Stufe. Bei der ersten Tonreihe (Hypodorisch) ist also f der Grundton, bei der zweiten Tonreihe (Hypophrygisch) ist g Grundton, bei der folgenden a, dann b, c, d und es. Auf diesen Tönen musste also nach allgemein musikalischen Begriffen, die auch im Alterthume ihre unsichtbare Kraft ausübten, jeder Gesang beginnen und enden. Vergleichen wir nun hiermit die Oktavgattungen der 2. Kolumne der Notentafel, so treten uns scheinbar eine andere Reihe von Grundtönen entgegen und mit ihnen auch andere Tonfolgen, so dass wir es nicht mehr mit der Transposition einer Tonleiter zu thun haben, sondern scheinbar mit sieben verschiedenen. Suchen wir nun aber die Grundtöne auf, die sich in der 1. Notenkolumne ergeben haben, und übertragen die sich ergebenden Verhältnisse auf die 2. Kolumne,

so ergiebt sich stets der Ton A als Grundton. Die Uebertragung der Oktavgattungen auf eine Tonleiter, in der Praxis eingeführt, hätte die Musik daher ihrer Grundtöne beraubt und statt dessen nur einen einzigen gelassen.

Betrachten wir nun die Kirchentonarten des Mittelalters (Kolumne 3 der Notentafel), so finden wir genau dieselben Tonfolgen der 2. Kolumne wieder, nämlich die griechischen Oktavgattungen auf die Amolltonleiter, die Hypolydische, übertragen. Auch die griechischen Namen finden wir wieder, doch in umgekehrter Reihenfolge, denn die griechisch-mixolydische ist die obenanstehende Oktavgattung geworden und hat die Tonverhältnisse der hypophrygischen, während die griechisch-hypodorische zur tiefsten geworden ist. Das Mittelalter hat also die Namen der zweioktavigen griechischen Tonleitern vom tiefsten bis zum höchsten Grundtone (von Fmoll bis esmoll) auf die Oktavgattungen übertragen und dadurch die zweioktavigen Tonleitern mit den Oktavgattungen verwechselt; ferner hat es den zufälligen Anfangstönen von vier Oktavgattungen, nämlich denen auf d, e, f, g, den Charakter von Grundtönen beigelegt und dadurch thatsächlich ein neues System gegründet; denn die Griechen kannten nur eine Normaltonleiter, während das Mittelalter durch die Verwechselung von Tonleiter und Oktavgattung sich vier verschiedene Tonleitern schuf.

Forschen wir nun nach der Ursache, welche dieser Erscheinung zu Grunde liegt, so führen uns alle geschichtlichen Nachrichten auf das Bestreben der ältesten christlichen Lehrer hin, ihr musikalisches System von jedem weltlichen Flitterwerke zu reinigen, und hierzu rechneten sie hauptsächlich alle chromatischen Veränderungen, die wir heute durch ♯ und ♭ herstellen. Da ihnen nun die hypolydische Skala der Griechen vor allen anderen geeignet erschien, diese Bedingung zu erfüllen, so nannten sie die Tonreihe dieser Skala das diatonische Geschlecht und gestatteten nur in dieser Tonreihe die Oktavgattungen zu bilden. Daher die öfteren und strengen Verbote des Klerus gegen die Einführung von ♭ und ♯, da derselbe stets in dem Glauben war, durch Einführung dieser Töne das chromatische Geschlecht der weltlichen Musik zu betreten.

Im Verlaufe der geschichtlichen Darstellung der Kirchentonarten werden wir noch öfter Gelegenheit finden, das eben Gesagte durch die eigenen Aussprüche der alten Theoretiker belegt zu sehen, und die Verfolgung des Entwickelungsganges der Kirchentonarten wird uns den Beweis liefern, wie langsam aber stetig diese Ideen sich entwickelt haben, bis endlich das neue System, geordnet und gefestigt, die höchsten Kunstbahnen betreten und ersteigen konnte.

II.

Wir wenden uns nun zur geschichtlichen Darstellung der Entwickelung der Kirchentonarten. Fétis schreibt in dem Artikel über Ambrosius (in seiner *Biographie universelle*): Ambrosius (340—379) nahm das System der 8 Töne aus der griechisch-christlichen Kirche, behielt die altgriechischen Namen bei, und richtete darnach die kirchlichen Gesänge in Mailand ein. (Tonus, Modus, Ton heissen stets Tonart.) In einem Briefe an seine Schwester Marcelline schreibt Ambrosius, dass er die Töne geregelt, und die Psalmen, Hymnen und Gesänge in die Mailändische Kirche eingeführt habe. Augustin (354—430), von Ambrosius 387 zu Mailand zum Christenthume bekehrt, später Bischof zu Hippo, schreibt ebenfalls in seinen *Confessionen*, dass Ambrosius die Gesänge der griechischen Kirche entlehnt habe. Alle diese Andeutungen führen uns nach Griechenland, Klein-Asien, Syrien. Dahin also, wo sich das Christenthum am ersten und schnellsten verbreitet hat, haben wir die ersten Anfänge unseres Kirchengesanges zu verlegen.

In Gerbert's *Musica sacra* sind uns viele Namen von orientalischen Geistlichen aufbewahrt, welche an dem grossen Werke des christlichen Kirchengesanges gearbeitet haben; doch die Nachrichten über die Tonarten sind so allgemein gehalten, dass sie keinen positiven Anhaltepunkt gewähren. Die Nachrichten von späteren Schriftstellern dagegen sind unsicher oder wiederholen das Bekannte. So zitirt Gerbert (Musica sacra t. II, 71) eine Stelle aus den *Centuriatores Magdeburgienses*, dass vor Carl d. Gr. nur *Dorisch* und *Phrygisch* im Gebrauche gewesen ist, dass aber Carl d. Gr., wie Aurelian Reomensis bezeugt, die Tonarten bis auf 8 und 12, ähnlich den griechischen, zu vermehren befahl. Alles dies führt uns zu keinem bestimmten Resultate, und wir können nur durch Kombination, Vergleichung und auf geschichtliche Thatsachen gestützt unserem Ziele näher rücken.

Die griechischen Schriftsteller nach Christus: Bacchius senior und Aristides um 130, Gaudentius und Nicomachus im II. Jahrhundert und Alypius um 360 lebend, haben die musikalischen Lehrbücher der altgriechischen Schriftsteller, des Aristoxenus, Euklides und anderer genau gekannt; denn nicht nur, dass ihre Lehrsätze mit denselben genau übereinstimmen, haben sie auch Einzelnes fast wörtlich abgeschrieben. Sie gewähren uns aber den Vortheil vor den Aelteren, dass sie ihre Lehrsätze mit Beispielen begleiten, so dass wir eigentlich erst durch sie ein deutliches Bild der griechischen Musiktheorie erhalten. Wenn man nun die Alten mit den Neueren vergleicht, so kann man Alles dasjenige, was die neueren Schriftsteller wesentlich verändert oder ganz neu aufstellen, mit grosser Gewissheit für neuere Ansichten halten. Aus diesen von den Aelteren

abweichenden Meinungen können wir mit ziemlicher Bestimmtheit den allmäligen Uebergang von den griechischen Tonarten in die Kirchen-Tonarten verfolgen. Nur über Eins lassen uns alle diese Männer im Dunkeln, nämlich über die praktische Ausführung der Oktavgattungen. Die Erklärung derselben schreiben sie ohne jede weitere Erörterung entweder wörtlich oder mit nur geringer veränderter Wortstellung aus den älteren griechischen Schriftstellern ab. Man kann daraus nur schliessen, dass die Oktavgattungen so allgemein bekannt waren, dass sie jede nähere Erläuterung für überflüssig hielten, wie wir es zu unserem grossen Nachtheile über andere Materien so oft bei den mittelalterlichen Schriftstellern finden.

Bacchius und Gaudentius, im II. Jahrhunderte lebend, geben uns in ihren Schriften manche Aufklärung, die uns dem Ziele näher führt. Obgleich uns die Geschichte nicht aufbewahrt hat, wo diese beiden Männer gelebt haben, so nähern sich einige ihrer Lehrsätze so der mittelalterlichen Musiklehre, dass man mit Bestimmtheit annehmen kann, dass sie sich in einem Lande aufhielten, wo der christliche Kirchengesang schon bestimmte Grundgesetze verbreitet hatte.

II. Jahrh. Bacchius stellt (Meibom: Antiquae musicae auctores, Amsterd. 1652, p. 7 und 8) ein unbewegliches System auf, welches, durch die griechische Notation bezeichnet, die lydische Tonart (D moll) darstellt. Diese Tonleiter benutzt er zu allen Beispielen, so dass sie bei ihm zur Normaltonleiter wird. — p. 12. sagt er, es werden nur drei Moden gesungen: Der *Dorische, Phrygische* und *Lydische*. — p. 14. spricht er von der Mutation durch die Moden, wie man z. B. aus dem Lydischen in das Phrygische ausweichen kann. — p. 18. erklärt er die drei Arten der Quarte und die vier Arten der Quinte, welche durch die verschiedene Lage des Halbtones gebildet werden. Nur die letzteren Arten belegt er mit Beispielen und, auf seine Normaltonleiter angewendet, erhalten wir die Quinten: a—e, b—f, c̄—ḡ, d̄—a. Die Quarten-Arten lassen sich hierzu selbst ergänzen, nämlich: e—a, f—b, g—c. Die Lehre von den Oktavgattungen schreibt er aber ohne Erklärung aus den alten Schriftstellern ab; übertragen wir sie auf die lydische Tonleiter (D moll), so erhalten wir:

Mixolydisch	e — ē,
Lydisch	f — f,
Phrygisch	g — g,
Dorisch	a — a. etc.

Da Bacchius dies aber nicht selbst angiebt, so kann man seiner Erklärung auch die auf der Notentafel Kolumne 1 oder 2 angegebenen Oktavgattungen unterlegen.

Gaudentius geht noch etwas weiter. Er schreibt (p. 19. im Meibom), die Oktave wird eingetheilt in Quart und Quint oder in Quint und Quart.

Mixolydisch wird in die erste Art der Quart und die erste Art der Quint eingetheilt, und geht von Hypate hypaton bis Paramese;

Lydisch wird in die zweite Art der Quart und die zweite Art der Quint eingetheilt, und geht von Parypate hypaton bis Trite diezeugmenon;

Phrygisch wird in die dritte Art der Quart und die dritte Art der Quint eingetheilt, und geht von Lichanos hypaton bis Paranete diezeugmenon. Von hier ab werden die übrigen Oktavgattungen: Dorisch, Hypolydisch, Hypophrygisch und Hypodorisch in die 1., 2., 3. und 4. Art der Quint und ebenso der Quart eingetheilt.

Hier tritt uns schon die neue Lehre der Kirchentonarten von der sogenannten arithmetischen und harmonischen Theilung entgegen, und es fehlen nur noch die Bezeichnungen authentisch und plagal und die damit verbundene Umkehrung der Quarten- und Quinten-Arten.

III. Jahrh. Martianus Capella, ein Carthaginienser, lebte um 475 oder nach Anderen schon im III. Jahrhunderte. Seine Abhandlung: *de Musica* ist lateinisch und nicht mehr griechisch, wie die vorhergehenden, abgefasst. Seite 179 (im Meibom, tom. II.) führt er die 18 griechischen Intervallnamen mit den bei den Römern gebräuchlichen Benennungen an. — Seite 187 sagt er: Das diatonische Geschlecht, welches wir jetzt meist gebrauchen, besteht in der Höhe aus Halbton, Ganzton, Ganzton und in der Tiefe aus der umgekehrten Tonfolge. Damit kann nur die lydische Oktavgattung gemeint sein: f g a b c d e f, und da er Seite 183, 188 und an anderen Orten seine Erörterungen durch Beispiele nur an dieser Skala giebt, so sehen wir daraus, dass dieselbe noch damals die Normaltonleiter bildete. Den wichtigsten Aufschluss giebt er aber Seite 186; hier erklärt er nämlich die acht perfekten und absoluten Systeme (also nicht mehr die sieben Oktavgattungen) und beginnt nicht von *Hypate hypaton*, wie die früheren Theoretiker, sondern vom tiefsten Tone, dem *Proslambanomenos,* und steigt von da aus stufenweise bis zur *Mese* und der *Nete hyperbolaeon*, oder wie er es lateinisch benennt, bis zur *Media* und *Ultima excellentium.*

Hiermit treten wir schon vollständig in das neue System der Kirchentonarten ein, denn da Martianus Capella nicht mehr von der *Hypate hypaton* an die Oktavgattungen aufzählt, so kann er weder die ursprünglichen, noch die übertragenen griechischen Oktavgattungen meinen. Er giebt zwar darüber, wie alle späteren Schriftsteller, keine nähere Erklärung, doch genügt die Aufstellung dieses Lehrsatzes vollkommen, um uns zu überzeugen, dass zu seiner Zeit, durch die veränderte Auffassung der griechischen Oktavgattungen, das System der Kirchentonarten bereits in der Entwickelung begriffen war.

[Die alte oft erzählte Fabel, dass Ambrosius 4 Töne und Gregor der Grosse 8 Töne festgestellt haben sollen, sinkt dadurch auch in's Reich der Mährchen.]

V. Jahrh. Boetius, 470 zu Rom geboren und um 524 zu Pavia von Theodorich hingerichtet, hat ausser mehreren philosophischen Werken auch eine Theorie der griechischen Musik geschrieben. Dieses Buch wurde die Grundlage für die ganze mittelalterliche Musiklehre und bildete bis weit in's 17. Jahrhundert hinein für jeden Musikschriftsteller das A und das O. Trotz der Vorliebe, das Boetius'sche Buch aller Orten zu zitiren, beklagen sich die Schriftsteller sehr oft über die Schwierigkeit dasselbe zu verstehen, und so ist es weit mehr eine Fundgrube von Irrthümern geworden, als dass es zur Aufklärung wesentlich beigetragen hat. Für unseren Zweck, den damaligen Stand der Tonleiter kennen zu lernen, sind nur einige Stellen von Belang.

Er bezeichnet die diatonische Tonleiter mit den Buchstaben ABCDEFGHIKLMNOP, und zwar ist A der Proslambanomenos u. s. w.; diese Buchstaben wendet er bei allen Beispielen an. Die gebräuchlichen zweioktavigen Tonleitern sind die sieben oftgenannten von der Hypodorischen bis zur Mixolydischen; später setzt er aber noch eine achte hinzu, die Hypermixolydische. Die acht Tonleitern sind durch die griechische Notation aufgezeichnet, und stellen Fmoll, Gmoll, Amoll, B, c, d, es und fmoll dar. Die Bedeutung der Oktavgattung ist hier ganz klar, wie sie auch Bellermann erklärt hat, auseinandergesetzt und mit Beispielen verdeutlicht, und es ist gerade hier unerklärlich, wie man Boetius so lange missverstehen konnte.

Zwei Angaben aber, Seite 1466 und 1467 (in der Ausgabe: Basel, 1570), sind für uns von der grössten Wichtigkeit, da, wenn sie von Boetius selbst herrührten, sie die ersten thatsächlichen Nachrichten über die späteren Kirchentonarten wären. Bis jetzt ist allgemein die Echtheit der beiden Stellen bezweifelt worden, und schon Meibom spricht 1652 in der Vorrede zu den *Antiqu. musicae* seine Zweifel darüber aus.

Seite 1466 befindet sich nämlich eine Tabelle der 8 griechischen Tonleitern; auf der rechten Seite stehen die griechischen Intervallnamen, und neben diesen die Bezeichnung mit lateinischen Buchstaben:

(1ª) A ♮ C D E F G, (1ᵇ) a ♮ c d e f g aa.

Auf der anderen Seite (1467) befinden sich dieselben 8 Tonleitern, jedoch so übereinander geschrieben, dass die Zeichen für den Ton f stets übereinander stehen, um daran die Oktavgattungen zu erklären. (Bei Bellermann, Tafel 5, sind sie im Facsimile zu finden.) Ausser den Namen der griechischen Skalen stehen noch folgende Benennungen dabei:

(2.)	Hypodorius	= plagis proti,
	Hypophrygius	= plagis deuteri,
	Hypolydius	= plagis tritu,
	Dorius	= protus,
	Phrygius	= deuterus,
	Lydius	= tritus,
	Mixolydius	= plagis tetrardi,
	Hypermixolydius	= acutissimus tetrardus.

Hören wir nun, warum diese Zusätze nicht von Boetius sein können, so werden als Gründe angeführt: Boetius erwähnt im Texte diese Bezeichnungen und Namen nirgends, und ferner kommen sie weder vor, noch nach ihm bei irgend einem Schriftsteller vor, sondern werden erst im IX. und X. Jahrhunderte gebraucht.

Dem Ersteren könnte man dadurch entgegen treten, dass Boetius keine Theorie der neuen christlichen Kirchengesänge schreiben wollte, sondern eine Theorie der griechischen Musik; er erwähnt daher diese Benennungen ganz beiläufig, um seinen Zeitgenossen etwas ferner Liegendes durch bekannte Namen deutlicher zu machen. Der zweite Grund könnte weit eher zu einer Bedeutung gelangen, wenn nicht die musikalische Literatur der ersten Jahrhunderte, ausser einigen wenigen Werken verloren gegangen wäre, und erst vom IX. und X. Jahrhunderte ab sich ein fortlaufender Entwickelungsgang aus den vorhandenen Schriften verfolgen liesse. Allerdings finden sich bis zu diesen Jahrhunderten diese Ausdrücke nirgends erwähnt, doch mit demselben Rechte könnte man in der Musikgeschichte noch Manches wegleugnen, was nur von einem Schriftsteller mitgetheilt, oder sich sogar nur traditionell erhalten hat.

Der Herausgeber des Boetius von 1570 war Glarean; sollte man ihm die Namen der Kirchentonarten zuschreiben, so würden sie mit den im XVI. Jahrhunderte gebräuchlichen übereinstimmen, — dies ist aber nicht der Fall. Die Zusätze müssen sich aber schon in den frühesten Manuscripten befunden haben, da Hucbald, welcher Boetius an vielen Stellen abschreibt, auch die erste Angabe mit aufgenommen hat. (Bei der zweiten richtet er sich nach den Ausdrücken seiner Zeit.)

Untersuchen wir nun, inwiefern man diese Zusätze mindestens einem Kopisten vor dem VIII. Jahrhunderte zuschreiben kann.

(1ª.) Boetius bezeichnet die griechische Normaltonleiter mit ABCD bis P; diese Bezeichnung nahm er aus der griechischen Notation, welche zwar mit dem Alphabete das enharmonische Geschlecht notirte, und zwar von der Höhe nach der Tiefe zu, von Boetius aber umgekehrt auf das diatonische Geschlecht übertragen wurde. Die Oktavgattungen stellt er in der hypolydischen Skala dar, aber nicht mit ABC, sondern mit A♮C, wie wir es erst im X. Jahrhunderte wiederfinden. Dieses Zeichen ♮ ist wahrscheinlich aus dem Zeichen Ͱ ent-

standen, womit die Griechen den zweiten Ton der hypolydischen Skala bezeichneten. Da dasselbe zu Hucbald's Zeiten schon ganz in unserer heutigen Form (♮) gebraucht wurde, so muss die Einführung des Zeichens ♮ statt des Buchstaben B in die frühesten Jahrhunderte fallen, so dass es wohl zur Zeit des Boetius in Gebrauch gekommen sein kann.

(1ᵇ.) Die Wiederholung der sieben Buchstaben in der höheren Oktave wird gewöhnlich, nur auf Tradition beruhend, Gregor dem Grossen zugeschrieben; Boetius und Gregor lebten aber in einem Jahrhunderte (Gregor 540—604). Wer trägt nun den Sieg davon? Es wäre wohl werth zu wissen, wer auf den Einfall gekommen ist, das Alphabet nur bis zum siebenten Buchstaben zu gebrauchen und die nächste Oktave wieder mit a zu beginnen. So unscheinbar diese kleine Erfindung auch scheint, so war es der erste und wichtigste Schritt, der aus dem griechischen Systeme herausführte und einer neuen Epoche die Thore öffnete. Die Griechen verfolgten bekanntlich das Alphabet vom Anfange bis zum Ende, und gelangten, da sie das enharmonische Geschlecht damit notirten, einen kleinen Halbton über die Oktave, also von $\overline{\overline{\text{fis}}}$ bis $\bar{\text{f}}$; von da begannen sie wieder mit dem Alpha und so weiter, so dass die Töne der tieferen Oktaven stets andere Namen erhielten als die der oberen, und so umgekehrt. (Fortlage, d. musik. System der Griechen, Lpz. 1847, siehe Notentafel.)

Gehen wir nun zur 2. Stelle, Seite 1467 über, so sind die Namen der uns bekannten Kirchentonarten nicht so zu verstehen, als wenn Boetius damit die Kirchentöne selbst bezeichnen wollte, sondern nur als eine Uebersetzung der griechischen Skalennamen zu betrachten. Schon vor Boetius wurde es Gebrauch, statt der griechischen Wörter lateinische einzuführen, wie z. B. die Intervallnamen des Mart. Capella beweisen; Boetius gebraucht nun auch statt der griechischen Buchstaben die lateinischen, und fügt den griechischen Skalennamen eine lateinische Uebersetzung bei. Dass diese Namen aber nichts anderes als eine Uebersetzung sind, beweist hauptsächlich die Benennung der myxolydischen Skala mit plagis tetrardus. Mixolydisch ist das eigentliche Hyperdorisch, und ist nach griechischer Anschauung eine abgeleitete Tonleiter, während es als Kirrchentonart zu den authentischen gerechnet wurde und authentus tetrardus hiess. Dieser Name giebt uns auch den Beweis, dass die Zusätze im Boetius vor das VIII. Jahrhundert zu setzen sind; denn wären sie später gemacht, so wären die lateinischen Namen bei der damaligen Anschauungsweise gewiss mit den eben gebräuchlichen Namen der Kirchentonarten bezeichnet worden. Wir sehen also hieraus, dass auch die lateinischen Namen der Kirchentonarten aus den griechischen Tonleiternamen entstanden sind.

VI. und VII. Jahrh. Cassiodorus, Konsul zu Rom und später Mönch im Kloster zu Ravenna, woselbst er 575 starb, und Isidor, Bischof zu Sevilla in Spanien (594—636), deren Traktate in Gerbert's Scriptores aufgenommen sind, geben uns den Beweis, dass man sich zu ihrer Zeit noch vollständig im griechischen Tonsysteme befunden hat und die neuen sich entwickelnden Theorien noch keine allgemein gültige Form angenommen hatten, denn beide Traktate handeln nur über das griechische Tonsystem. Hätte sich zur Zeit Isidor's, des Bischofs von Sevilla, das neue System schon wesentlich von dem griechischen unterschieden, so könnte man wohl den Schluss ziehen, dass einem Bischofe die Verbreitung des ersteren mehr am Herzen gelegen haben würde, als die ehemaligen griechisch-heidnischen Theorien. Neuere Schriftsteller begehen sehr oft den Irrthum, diese beiden Traktate von Cassiodorus und Isidor für Abhandlungen über das neue System der Kirchentonarten zu halten und verbreiten die irrige Ansicht, dass die Anzahl der Tonarten von den ältesten christlichen Schriftstellern sehr verschieden angegeben werde: einige nähmen drei, sieben oder acht, andere zwölf oder funfzehn an. Mit diesen verschiedenen Zahlen sind aber nur die griechischen sieben, später acht Oktavgattungen gemeint, von denen nur drei beim Gesange gebraucht wurden, nämlich Dorisch, Phrygisch und Lydisch; die übrigen Zahlen beziehen sich auf die zweioktavigen Skalen der Griechen, deren Anfangs zwölf, später funfzehn bestanden. Man hat überhaupt bisher fast ganz den Einfluss der griechischen Theorie auf die Musiktheorie des Mittelalters übersehen; dieser Einfluss war aber so gross, dass uns Vieles erst verständlich wird, wenn wir die griechische Theorie genau kennen; denn nicht nur die meisten Benennungen sind von da herüber genommen worden, sondern auch die Messungen der Intervalle, die Eintheilung der Tonleiter in Tetrachorde, die Mutation, das ♭-molle und ♮-durum und andere Lehrsätze. Manches Andere entfernte sich mit der Zeit so weit von der griechischen Form oder Lehre, dass man kaum mehr im Stande ist, den Ursprung desselben nachzuweisen, wie z. B. das oben erwähnte ♮.

Am Ende des VI. und Anfange des VII. Jahrhunderts bekleidete Gregor der Grosse die Stelle des ersten Bischofs des ganzen Abendlandes (590—604). Als grosser Verehrer und Beförderer der Künste und Wissenschaften nahm er auch eine Umgestaltung des Kirchengesanges vor; er erkannte die übeln Einflüsse der aus Griechenland und dem Orient herüber genommenen Gesänge und der Art ihrer Ausführungen, und suchte denselben durch eine Umformung entgegen zu treten. Obgleich wir nur wenig Thatsächliches über ihn aufgezeichnet finden, so wissen wir durch die Tradition, dass er jede chromatische Erhöhung oder Erniedrigung verbot, also nur die in der Amoll-Tonleiter gebildeten Oktavgattungen

zuliess; dass er ferner das Volk vom Gesange in der Kirche ausschloss und denselben nur von den Priestern und angestellten Sängern ausführen liess, für deren musikalische Ausbildung er die grösste Sorge trug. Er glaubte auf diese Weise die Kirchengesänge vor den verweltlichenden Einflüssen am besten zu schützen, welche dem Ambrosianischen Gesange so verderblich geworden waren. Wie weit Gregor die Einführung des rein-diatonischen Geschlechts, also Vermeidung jeder chromatischen Veränderung zuzuschreiben ist, wird sich schwerlich jemals aufklären lassen; dass man aber schon vor ihm nur das diatonische Geschlecht anwandte, ist bekannt, doch wahrscheinlich bezog man es nicht allein auf die Amoll-Tonleiter.

III.

Wir treten nun in den Zeitraum ein, in welchem die Kirchentonarten zur völligen Ausbildung gelangen und können deren weitere Entwickelung, durch das Vorhandensein einer Reihe alter Schriften, mit grösserer Genauigkeit verfolgen. Die bisherigen Resultate beschränkten sich nur auf wenige Erweiterungen, die Kunde gaben von dem sich Entfernen vom griechischen Systeme, trotzdem dasselbe immer noch das überall herrschende war. Die sieben Oktavgattungen der Griechen waren um eine in der Tiefe vermehrt worden, indem man nicht mehr vom 2. Tone, der Hypate hypaton, die Oktavgattungen zu bilden begann, sondern vom 1. Tone, dem Proslambanomenos. Die Oktavgattungen in den 7 Skalen der Griechen zu bilden war schon lange nicht mehr im Gebrauche, sondern man hatte, nach den uns noch erhaltenen Traktaten aus dieser Zeit zu schliessen, die lydische Skala erwählt und bildete auf den Tonstufen dieser Tonleiter die acht Oktavgattungen. Das diatonische Geschlecht, nach mittelalterlichem Begriffe, war bereits das herrschende geworden und half die heidnischen Völker zum Christenthume bekehren.

VIII. Jahrh. Das VIII. Jahrhundert ist durch eine Schrift von Flaccius Alcuinus, einem Mönche aus dem Kloster zu Tours (735—804), vertreten, welche uns die erste bestimmte Nachricht von den acht Kirchentönen giebt. Die Abhandlung besteht nur aus 1¼ Seiten, alles Andere ist verloren gegangen, doch genügen sie, um von dem wirklichen Bestehen der Kirchentonarten die erste Kunde zu geben. (Gerbert's Scriptores I, p. 26.) Aus den letzten acht griechischen Skalen und Oktavgattungen haben sich vier Kirchentöne gebildet, welche in vier authentische und vier plagale Oktavgattungen zerfallen. Es wurden deshalb nur vier angenommen, weil die plagalen Oktavgattungen den Grundton oder Schlusston mit den vier authentischen gemein hatten. Alcuinus setzt bei den plagalen Oktavgattungen noch besonders hinzu, dass sie mit den authentischen genau verbunden sind und von ihnen abhängen. Er bezeichnet die vier authentischen Kirchentöne mit den Namen:

primus tonus oder protus,
secundus tonus oder deuterus,
tertius tonus oder tritus,
quartus tonus oder tetrarchius.

Ueberall weist er bei den Namen: autentus, plagius, protus, deuterus etc. auf den griechischen Ursprung der Worte hin; statt plagius gebraucht er auch die Worte *„obliquus“* und *„lateralis“*; übrigens erwähnt er die plagalen Oktavgattungen nur ganz beiläufig.

IX. Jahrh. Aurelian-Reomensis, im IX. Jahrhunderte (Gerbert's Scriptores I, p. 39), führt nichts Neues an, doch ist er ausführlicher. Ich will in Kürze das Wichtigste mittheilen.

Die vier plagalen Töne sind im Verhältnisse zu den authentischen die vier tieferen. Die Namen bezeichnet er mit authentus protus, authentus deuterus etc.; der vierte Ton heisst bei ihm einmal tetrardus, das andere mal wieder tetrarchus. Die vier plagalen Töne heissen:

plagis proti,
plagis deuteri,
plagis triti,
plagis tetrardi.

Zu jedem Tone giebt er geistliche Texte an, welche darauf gesungen werden können. Alles Andere ist griechische Theorie, meistens aus Isidor abgeschrieben. Unter Anderem führt er die 15 Tonleitern der Griechen mit Primus, Secundus bis Quintus decimus an, und fügt jeder Tonart eine kurze Charakteristik bei, wie wir sie noch im XIX. Jahrhunderte zu lesen bekommen. (Fortsetzung folgt.)

Mittheilungen.

Notiz

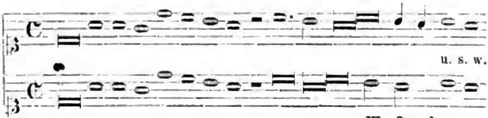
zu dem Aufsatze des Herrn Kade in Nr. 6 und 7 der Monatshefte.

Das in dem interessanten Aufsatze des Hrn. K. besprochene Gesangbuch von 1531 enthält zu dem Liede Nr. 72 „Durch Adams fall“ eine Melodie, von welcher der Verfasser jenes Aufsatzes sagt, sie habe wahrscheinlich deswegen keine allgemeine Geltung erlangt, weil sie, wenigstens in den Anfangsnoten, einige Aehnlichkeit mit der Weise „Mit Fried und Freud fahr ich dahin“ zeige. Er sagt dann mit Recht, sie müsse korrumpirt sein. Die Korruption besteht aber in nichts Anderem als in dem Weglassen des ♭ als Vorzeichnung. Setzen wir dieses hinzu, so haben wir die transponirte dorische Tonart und die richtige bekannte Melodie „Mit Fried und Freud“ mit höchst unbedeutenden Abweichungen gegen andere Lesarten.

Die alten Quellen sind mir an meinem Wohnorte nicht zugänglich; ich entnehme die Melodie deshalb aus Tucher's „Schatz des evangelischen Kirchengesanges“. Tucher fand sie gleichlautend bei Kluge 1543, Babst 1545, Köphl 1545, bei letzterem auch in der transponirten Lage. Er fügt bei, dass sie sich schon 1524 bei J. Walther finde, jedoch etwas mehr verziert. Wollen wir mit Hrn. Kade in der Aufzeichnung bei Gutknecht einen Irrthum in der Stellung des Schlüssels annehmen, so brauchen wir denselben nur auf die erste Linie zu stellen; das Resultat ist dann dasselbe. Tucher hat in seiner Notirung Einiges geändert; da er dies aber genau anzeigt, so lässt sich die Form von 1543 genau herstellen. Ich füge nur den Anfang beider Lesarten bei:

Gutknecht-Kade.

Bahst-Tucher.



W. Oppel.

* Herr Dr. Jul. Petzholdt veröffentlicht in Heft 7 seines „Neuen Anzeigers" (p. 231) einen Artikel über die Abschätzung von Bibliotheken Behufs Versicherung gegen Feuersgefahr und stellt den Modus auf, dass in grösseren Bibliotheken Cimelien und Handschriften, sowie einzelne an Wichtigkeit und Werth hervorragende Bücherklassen, z. B. Inkunabeln, grössere Kupferwerke u. s. w., einer Einzeltaxation unterzogen werden müssten, im Uebrigen dagegen nur die Füglichkeit einer durchschnittlichen Taxation anwendbar sei. Die letztere ist z. B. von der Kölnischen Feuerversicherungs-Gesellschaft Colonia pro Band mit 15 Sgr. angesetzt worden. Demnach hätte eine Bibliothek mit einem Bestande von 30,000 Bänden ihren gesammten Büchervorrath mit 15,000 Thlrn. zu versichern." Der Herr Verfasser macht hierbei schon auf den Umstand aufmerksam, dass der Begriff Band noch gar nicht maassgebend für die Anzahl von Werken sei, da in der einen Bibliothek ein Werk aus zwei Theilen bestehend in einen Band gebunden, während dasselbe Werk in einer anderen Bibliothek in zwei Bände getheilt ist. Sogenannte Miscellanbände würden bei der Art Versicherung sehr schlecht wegkommen. Schliesslich fordert der Herr Verfasser zur gegenseitigen Meinungsäusserung auf. Der Preis von 15 Sgr. pro Band ist geradezu lächerlich, da der Einband der meisten Bände schon so viel beträgt, und bei der fortwährenden Preissteigerung ein feiner Halbfranzband schon bis 20 Sgr. bezahlt wird. Bei dieser Taxation hätte man daher schliesslich nur die Buchbinder-Unkosten versichert. Ich habe in meiner kleinen aber wohlgepflegten Bibliothek verschiedene Berechnungen angestellt und bin zu dem Resultate gelangt, dass — mit Ausschluss von Seltenheiten, die aber schliesslich in gleicher Weise taxirt werden könnten — die Bücher in Oktav-, Quart- und Folio-Bände getheilt werden müssen, und der Meter der Gross-Oktavbände, nach der Länge des Faches gemessen, mit 50 Thalern zu berechnen ist, während der Meter, den Foliobände der Länge nach einnehmen, nach Musiknoten (Partituren) berechnet, mit 240 Thalern anzusetzen sein wird. Quartbände würden dann etwa auf den Meter mit 100 Thalern taxirt werden müssen. Bei Foliobänden mit Druckschrift, die etwas billiger als Notenstich sind, könnte vielleicht der Meter mit 200 Thalern berechnet werden. — Zu diesem Resultate bin ich auf folgende Weise gelangt, und es wäre gewiss von Interesse, wenn Andere bei ihren Bibliotheken ähnliche Berechnungen machen wollten. Ich nahm jedes Fach vor, zählte die Bände, ermittelte den Preis jedes Buches aus dem Kataloge und den Quittungen, rechnete darauf die Buchbinder-Rechnung hinzu und gelangte, je nach dem Werthe der Werke, auf sehr verschiedene Resultate. So erhielt ich auf einem Fache für 35 Bände den Preis von 66 Thalern, während ein anderes Fach von gleicher Länge 54 Bände zählte und den Werth von 80 Thalern repräsentirte. Der Unterschied entsteht dadurch, dass in dem ersteren Fache mehrere alte Nachschlage-Werke sich befinden, die im Verhältnisse zu dem grossen Raume, den sie einnehmen, einen billigen Preis haben, während das andere Fach neuere wissenschaftliche Werke enhält, welche bedeutend höher im Preise stehen. Da dies Verhälniss in jeder Bibliothek wiederkehrt, so nahm ich einen Durchschnittspreis der Fächer an, der auf den Meter in runder Summe 50 Thaler beträgt. Aehnlich verfuhr ich bei den Foliobänden. Schliesslich hätte der Vorschlag noch den Vortheil,

dass die Werthberechnung einer Bibliothek, in obiger Weise ausgeführt, weit schnelle auszuführen wäre, als das Zählen der Bände. R. E.

* Wer ist „Gianetto da Palestrina?" Bisher ist er mir nur in Sammelwerken vorgekommen. So befindet sich z. B. im 5. Buche der 5stimmigen Madrigale von Cipriano de Rore (Venetia appresso li Figliuoli die Antonio Gardano, 1574) p. 24 das Madrigal: „Il tempo vola e se ne fuggon" mit dem 2. Theile: „Ivi vedrai la gloria ivi l'acquisto" mit obigem Autornamen gezeichnet. Ferner im 2. Buche der Madrigale zu 4 Stimmen von Cipriano de Rore (ibid. 1571) sind schon auf dem Titel verzeichnet „con una Canzon di Giauetto" und besteht dieselbe aus 14 Stanzen. Die 1. beginnt: „Da fuoco cosi bel' nasc' il mio' ardo". Andere Vorkommnisse dieses Namens sind mir jetzt nicht gegenwärtig. Die Bezeichnung „Canzon di Gianetto" könnte man vielleicht auf eine bestimmte Art von Canzonen beziehen, doch „Gianetto da Palestrina" kann nur ein Autorname sein. R. E.

* Am 15. Oktober erscheint der 13. Band der Musica sacra, herausgegeben von Franz Commer, welcher 20 Motetten zu 4—11 Stimmen von Hans Leo Hassler enthalten wird. Der Ladenpreis beträgt 5 Thlr. Mitglieder, welche auf das Werk reflektiren und dies bis zum obigen Datum der Redaktion anzeigen, erhalten dasselbe für den Preis von 3 Thlr.

* Die Verlagshandlung von Bote & Bock in Berlin beabsichtigt für das Jahr 1873 einen Musiker-Kalender, redigirt von Herm. Krigar, zum Preise für $22^1/_2$ Sgr. herauszugeben. Derselbe wird unter Anderem ein Verzeichniss der Hochschulen und Konservatorien für Musik nebst einer musikalisch-statistischen Abtheilung enthalten. Wenn die letztere mit der nöthigen Sorgfalt und Reichaltigkeit, auf authentischen Quellen beruhend, abgefasst ist, so wird sich das Unternehmen gewiss einer allgemeinen Anerkennung erfreuen. Denn in der Musikliteratur ist in dieser Hinsicht noch sehr wenig gethan.

* Ueber Johann Rist's Leben und Wirken ist von Dr. Theodor Hansen soeben ein Werk erschienen unter dem Titel: J. Rist und seine Zeit. Halle, 1872. Buchhandlung des Waisenhauses. 8°. XVI und 368 pp.

* In Heilbronn a./N. ist am Gymnasium daselbst als Rektor und Bibliotheka Herr Dr. Rieckher angestellt und ist der Redakteur dieser Blätter durch denselben in den Besitz einer Kopie des Kataloges der dortigen werthvollen Musikbibliothek gelangt. (Siehe Monatsh. IV, 25, Heilbronn.)

* Friedrich Eggers, Professor der Kunstgeschichte und Dezernent des Kultus-Ministeriums, Abtheilung für Kunstangelegenheiten, ist am 11. August ganz plötzlich gestorben. Er versah das für die Künstler in praktischer Hinsicht so wichtige Amt erst seit einigen Monaten.

* In Breslau ist als Ober-Bibliothekar an die Universitätsbibliothek (im Sandstifte) Herr Prof. Dr. Karl Dziatzko aus Karlsruhe berufen worden.

* Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. Organ des germanischen Museums zu Nürnberg. Inhalt der Nr. 1—6: Zwei Seidenstoffmuster des 14.—15. Jahrh. — 4 Dokumente aus der Zeit Kaiser Ferdinand's I.: 1) Privilegium imprimendi pro Basilio Joanne Heroldo, 2) Nobilitatio cum melioratione armorum pro B. J. H. (1559), 3) Auctorium armorum doctoris Wolfgang Lazii, caesarei hystoriögraphi, et titulus familiaritatis (1559), 4) Patentes pro Fr. Onufrio Panvinio Veronensi (1559). — Friedberg in der Wetterau, ein gerettetes Fragment. — Miscellen aus Handschriften. — Zur Geschichte der Siegel Kaiser Sigismund's. — Deutsches Grabdenkmal zu Avanc in Valdiserchio. — Ueber eine Handschrift aus Gladbach. — Der Trojanerkrieg von Jacob von Maerlant. — Sphragistische Aphorismen. — Kriegszug der Nürnberger nach Kalten-

burg 1435. — Ein Faustpfand des 15. Jahrh. — Weystumb des Hlg. Leyen-Sendts. — Das erste in Jütland gedruckte Buch (1504). — Anthoni Koburger der jüngere. — Hans Memling und seine Werke. — Das sächsische oder magdeburgische Weichbildrecht. — Aus Handschriften der k. Univers.-Bibl. zu Breslau. — Krêmhilten Weg. — Zur mittelalterlichen Bautechnik — Vom Mainzer Dom. — Eine alte Grammatik. — Narren-Leihen. — Kl. Mittheilungen a. d. gräfl. Stolberg. Archiven zu Ortenberg und Gedern. — Zwei Breslauer Urkunden von 1489 und 1490. — Beiträge zur Geschichte der Holzschneidekunst. — Zur Geschichte der Hussiten in Prag. — Johannes Klenkok. — Mittelalterliche Grabsteine. — Kleinere Mittheilungen aus den gräfl. Stolbergischen Archiven zu Ortenberg und Gedern. — Zur Geschichte der Kriegskunst. — Der Bürzel — Findling zu den lateinischen Reimen des Mittelalters. — Der Name Canstatt. — Ausserdem liegt jedem Hefte noch eine Beilage bei, welche die Chronik des german. Museums, Nachrichten, Kritiken u. a. enthält. Wir möchten die Herren Mitglieder ganz besonders auf den Reichthum von Nachrichten aufmerksam machen, die mit grosser Sorgsamkeit Alles zusammentragen, was nur irgend an wichtigen Funden ans Tageslicht tritt und wünschten, dass auch in der Musikgeschichte diese Regsamkeit eintreten möchte, die nichts für zu unbedeutend hält, um es zu notiren.

* Quittung über Mitgliederbeiträge für 1872: erhalten von den Herren Im. Faisst, Jo. E. Haberl, Joh. Tresch.

* 1. Liste der Subscribenten auf die Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, vorzugsweise des XV. und XVI. Jahrhunderts, unter Protektion Sr. Kgl. Hoheit des Prinzen Georg von Preussen:

Se. Maj. der König von Sachsen (3 Exempl.),
Se Kgl. Hoheit der Prinz Georg von Preussen,
Se. Kgl. Hoheit der Prinz Georg von Sachsen (2 Exempl.),
Se. Kgl. Hoheit der Grossherzog von Mecklenburg-Schwerin,
Se. Durchlaucht der Prinz Heinrich IV. von Reuss-Köstritz,
K. K. Hofbibliothek in Wien.
Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Staates in Wien,
Tonkünstler-Verein zu Dresden (2 Exempl.),
Freiherr von Mettingh in Zerzabelshof bei Nürnberg,
Herr Frz. Xav. Haberl, Dom-Kapellmeister in Regensburg,
„ Prof. Dr. Heimsoeth in Bonn,
„ Ed. Friese, Mus.-Dir. in Offenbch a/M.,
„ Raym. Schlecht, geistl. Rath in Eichstaett (Bayern),
„ Moritz Fürstenau, Bibliothekar Sr. Maj. des Königs von Sachsen in Dresden,
„ Hugo von Senger in Genf,
„ Aug. Prechter, Buchhandlung in Neuburg a/D.,
„ Fr. Koenen, Domchor-Dirigent in Köln,
„ R. Dunckwert, Buchhdlg. in Harburg,
Herr Emanuel Mai, Antiquariat in Berlin,
„ Ad. Auberlen, Pfarrer in Hassfelden (Württemberg),
„ Hanemann, Hofbaumeister in Berlin,
„ Ed. von Cölln in Bremen,
„ B. Krollmann in Bremen,
„ F. Crantz in Bremen,
„ Otto Runge in Bremen,
„ Naedelen, Schaub'sche Buchhandlung in Düsseldorf,
„ Dr. Ludw. Prochazka, Redakteur in Prag,
„ Ad. Rudhhardt in la Chatelaine bei Genf,
„ Georg Becker in Lancy bei Genf,
„ R. Sulzer, Musikalienhandlung in Bielefeld,
„ Gerold & Comp., K. K. Hofbuchhandlung in Wien,
„ Seminardirektor Israel in Zschopau,
„ Wilh. Jüncke in Danzig,
„ Oskar Wermann, Oberlehrer in Dresden,
„ Jul. Rühlmann, Kgl. Kammermusiker in Dresden,
„ Domvikar H. Hüls in Münster,
„ Wilh. Bitter in Köln,

Herr Max Niemeyer, Lippert'sche Buchhandlung in Halle a/S.,
„ Heinrich Klemm, Buchhandlung in Dresden,
Herr Wig. Oppel, Organ. in Frankfurt a/M.,
„ Kirchhoff & Wigand, Antiquariat in Leipzig,
„ Rob. Eitner in Berlin.

Bericht über die Ausschusssitzung vom 20. August, nebst Rechnungslegung für das dritte Verwaltungsjahr (1871) der Gesellschaft für Musikforschung.

1) Auf den Vorschlag der Redaktion des „Anzeigers für Kunde der deutschen Vorzeit, Organ des germanischen Museums zu Nürnberg" mit den Monatsheften für Musikgeschichte zu tauschen, wurde nicht nur beschlossen, dieses Anerbieten zu acceptiren, sondern auch ähnliche Verbindungen mit anderen Vereinen anzustreben; und werden die Mitglieder hierdurch ergebenst aufgefordert, dieselben nach Kräften anzubahnen und die Redaktion gefälligst von den Resultaten zu benachrichtigen. Das Inhaltsverzeichniss der Zeitschrift wird monatlich angezeigt und steht den Mitgliedern, gegen Erlegung der Portokosten, die Zeitschrift zur Disposition.

2) Um eine grössere Konzentration der Geldmittel zu erzielen, tritt vom nächsten Jahre ab die Einrichtung ein, dass die Beiträge von 2 Thlrn., welche bis zum 1. März des laufenden Jahres nicht eingesandt worden sind, durch Postvorschuss von der Verwaltung eingezogen werden können.

Rechnungslegung:

Einnahme: 307 Thlr. 23 Sgr. 2 Pf.

a) durch die Redaktion: 221 Thlr. 20 Sgr. 8 Pf.,

b) durch die Trautwein'sche Buch- und Musikhandlung (M. Bahn) zum Prozentsatze von 50%: 74 Thlr.,

c) ausserordentliche Einnahmen: von Herrn F. von Mettingh 6 Thlr. und von Herrn W. Bethge 4 Thlr. Mitgliedsbeitrag. — eine Annonce 1 Thlr. und für einzelne Hefte 1 Thlr. $2^1/_2$ Sgr.

Ausgabe: 316 Thlr. 8 Sgr. 2 Pf.

Spezialisirung der Ausgaben:

Auflage der Monatshefte in 250 Exemplaren. Rest von vollständigen Exemplaren des 3. Jahrganges: brochirt 70, ausserdem noch einzelne Nummern.

Druckkosten	227 Thlr.	8 Sgr.	2 Pf.
Papier	49 „	11 „	6 „
Annoncen	8 „	4 „	— „
Post und Fracht	30 „	4 „	6 „
Buchbinder	1 „	10 „	— „
Summa	316 Thlr.	8 Sgr.	2 Pf.
Mehr Ausgabe als Einnahme	8 Thlr.	15 Sgr.	— Pf.

welche aus dem Fond der Kasse gedeckt wird. Der Fond besteht hierdurch aus 38 Thlr. 28 Sgr. 8 Pf.

Literarische Beiträge haben geliefert die Herren Otto Kade, M. Fürstenau, Raym. Schlecht, Dr. Spitta, Frz. Witt, Georg Becker, Rob. Eitner, Fr. Xav. Haberl, Ottm. Dressler, P. Utto Kornmüller, P. Gall Morel, Prof. Dr. Schafhaeutl und Prof. C. J. Riggenbach.

Berlin, den 19. August 1872. Das verwaltende Mitglied
Rob. Eitner.

Richtig befunden und von den zur anberaumten Ausschusssitzung erschienenen Mitgliedern unterzeichnet. Berlin, den 20. August 1872.

Frz. Commer. Em. Mai.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25
Druck von Otto Hendel in Halle.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

IV. Jahrgang. 1872.	Preis des Jahrganges 2 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 2 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr. Kommissionsverlag von T. Trautwein (M. Bahn), Berlin, Leipzigerstr. 107. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 10.

Die Kirchentonarten
in ihrem Verhältnisse zu den griechischen Tonleitern,
nebst ihrer geschichtlichen Entwickelung bis zum Uebergange in die modernen Tonleitern.

Dargestellt
von
Rob. Eitner.
(Fortsetzung und Schluss.)

Vom VIII. Jahrhunderte ab lässt sich das thatsächliche Bestehen des neuen Systems zwar beweisen, doch auf welchen Tönen sie ihre Tonleitern gebildet haben, das sollen wir erst durch den folgenden Autor kennen lernen.

Notker Balbulus (Gerbert ibid. p. 95), ein Mönch zu St. Gallen um 860, spricht in seinem Traktate von sieben Saiten, und bezeichnet sie mit den Buchstaben A, B, C, D, E, F, G. In der Tiefe kann man noch E, F, G ansetzen. Die acht Toni (Tonarten) endigen aber auf den Tönen B, C, D, E, und zwar

	(authentus)		(plagius)		
der	I.	und	II.	auf	B,
„	III.	„	IV.	„	C,
„	V.	„	VI.	„	D,
„	VII.	„	VIII.	„	E.

Dann sagt er, wenn wir die acht Modi heraufsteigen, vom untersten bis zum obersten, so erhalten wir folgende Unterschiede:

tonum, tonum, semitonum, tonum, tonum, semitonum, tonum;

der oberste Ton bildet die Oktave zum untersten („ad haec sonat supremus modus duplum respectu infimi"). Legen wir diese Intervall-

bezeichnung auf eine Oktave an, so passt sie nur auf die Töne G A H c d e f, oder mit ♭: c d e f g a b; die vier unteren müssten die plagalen und die vier oberen die authentischen sein; doch wie passt dies zu obiger Angabe? Seite 98 zählt er die 8 Tonarten auf: Den Phrygius und Dorius stellt er in die Mitte, über dem Phrygius aber steht der Lydius, über dem Lydius der Mixolydius und von diesem noch einen Ton höher gelangt man zu dem Hypermixolydius. Unter dem Dorius befinden sich der Hypolydius, Hypophrygius und der Hypodorius. Der Letztere ist der tiefste und vom Hypermixolydius eine Oktave entfernt. (Der Hypermixolydius kommt schon im Boetius S. 1467 vor.)

Wenn ich eine Erklärung obiger Töne B, C, D, E geben soll, auf denen die acht Kirchentöne stehen sollen (der gleich zu erwähnende **Hucbald** führt sie auch an), so können sie nur durch die Verwechselung von Tonleiter und Oktavgattung entstanden sein; denn die dorische zweioktavige Skala der Griechen beginnt mit B, Phrygisch mit C, Lydisch mit D und Mixolydisch mit Es, aus welchem sie E machten; die vier plagalen waren die mit *Hypo* bezeichneten griechischen Skalen, und wären also F, G, A, B. Die oberste, Hypermixolydisch, fügten sie hinzu. Wir sehen also hier die Anfangstöne der griechischen zweioktavigen Skalen mit den Anfangstönen der Kirchentöne, auf das sogenannte diatonische Geschlecht übertragen (H, E), genau übereinstimmen.

X. Jahrh. Hucbald, ein Benediktiner-Mönch aus Flandern, 930 gestorben (Gerbert ibid. p. 115), beginnt die Aufzählung der vier Toni an der Skala A ♮ C D E F G a ♮ c d e f g aa, b c d (die letzten drei Töne sind das Tetrachord synemmenon, griechisch a b c d). Ausserdem ist diese Skala mit der griechisch-lydischen Notation, mit den Intervallbezeichnungen tonus und semitonus und den griechischen Namen Proslambanomenos bis Nete hyperbolaeon bezeichnet. Die Skala mit der griechisch-lydischen Notation zu verzeichnen halte ich für einen Irrthum, da sie die Töne der hypolydischen Skala darstellt; überdies ist die Notation fehlerhaft, da Hucbald mehrfach aus der Gesangsnotation in die Instrumentalnotation übergeht. Zu dem vierten bis siebenten Tone der oben verzeichneten Tonreihe (A moll) fügt er folgende Bezeichnung hinzu:

D, hic autentus protus cum suo subjugali finitur,
E, hic autentus deuterus „ „ „ „
F, hic autentus tritus „ „ „ „
G, hic autentus tetrardus „ „ „ „

(subjugalis ist gleichbedeutend mit plagius.)

Wir wären hiermit über die Anfangstöne ihrer Oktavgattungen jedes Zweifels überhoben, wenn er nicht später (S. 118) eine lydische griechische Skala mit den lateinischen Buchstaben **F G A B C D E F**

bis wieder zu F verzeichnete (vom höchsten Tone beginnend), und in dieser Tonreihe, wie Notker, die vier Moden mit den Anfangstönen B, C, D und E und dazu die vier plagalen Toni auf F, G, A, B aufstellte.

Die Tonreihe ist folgende:

Nete hyperbolaeon	F,
Paranete „	E,
Trite „	D,
Nete diezeugmenon	C,
Paranete „	B,
Trite „	A,
Paramesos	G,
(die drei eingeschobenen lasse ich weg)	
Mese	F,
Lichanos meson	E,
Parypate „	D,
Hypate „	C,
Lichanos hypaton	B,
Parypate „	A,
Hypate „	G,
Proslambanomenos	F.

Die vier Toni beginnen von

Lichanos hypaton, I. und II. Ton (autentus protus et plagius),
Hypate meson, III. und IV. Ton (autentus deuterus et plagius),
Parypate meson, V. und VI. Ton (autentus tritus et plagius),
Lichanos meson, VII. und VIII. Ton (autentus tetrardus et plagius).

Die vier Quintenarten, wodurch sich die Toni von einander wesentlich unterschieden, zählt er von Lichanos hypaton aufwärts bis Lichanos meson und die vier Quartenarten vom Proslambanomenos bis Lichanos hypaton auf. Man vergleiche hiermit die Theilung der Oktavgattungen bei Gaudentius (im 2. Jahrhunderte) und achte darauf, dass dort die höher liegenden Oktavgattungen durch die Quart und Quint und die tiefer liegenden durch Quint und Quart getheilt werden, während es jetzt (im 10. Jahrh.) gerade umgekehrt ist. Daran lässt sich am besten erkennen, wie sich nach und nach die Verhältnisse verrückt haben und aus den griechischen Oktavgattungen sich schliesslich ein neues System entwickelte, welches mit dem griechischen nur noch die äussere Form gemein hatte.

Wir erhalten also nach obigen Angaben wieder die Anfangstöne der ursprünglich griechischen zweioktavigen Skalen F G A B C D E als Grundtöne der 8 Kirchentonarten. Seite 120 aber verzeichnet er die vier Kirchentonarten mit der Intervallbezeichnung: tonus und semitonus, den griechischen Tonnamen und der lydischen Notation, und diese ergeben wieder die zuerst angeführten Tonfolgen: D E F G,

jedoch in der lydischen Tonart, d. h. mit der Vorzeichnung von ♭, so dass wir die obige Abweichung uns nur dadurch erklären können, dass er dort auf das griechische System zurückgeht. Ich theile die Tabelle ohne die griechisch-lydische Notation mit; t. = tonus, s. = semitonus (Ganzton, Halbton). Die griechische Notation stimmt ziemlich mit *Fr. Bellermann*, Tafel I, *Lydisch*, überein; die eingeklammerten Buchstaben sind von mir hinzugesetzt:

Autentus protus et plagius:		Autentus deuterus et plagius:	
t. Mese	[d]	s. Paramese	[e]
t. Lichanos meson	[c]	t. Mese	[d]
t. Parypate meson	[b]	t. Lichanos meson	[c]
s. Hypate meson	[a]	t. Parypate meson	[b]
t. Lichanos hypaton	[g]	s. Hypate meson	[a]
t. Parypate hypaton	[f]	t. Lichanos hypaton	[g]
s. Hypate hypaton	[e]	t. Parypate hypaton	[f]
t. Proslambanomenos	[d]	s. Hypate hypaton	[e]

Autentus tritus et plagius:		Autentus tetrardus et plagius:	
t. Trite diezeugmenon	[f]	t. Paranete diezeugmenon	[g]
s. Paramese	[e]	t. Trite diezeugmenon	[f]
t. Mese	[d]	s. Paramese	[e]
t. Lichanos meson	[c]	t. Mese	[d]
t. Parypate meson	[b]	t. Lichanos meson	[c]
s. Hypate meson	[a]	t. Parypate	[b]
t. Lichanos hypaton	[g]	s. Hypate	[a]
t. Parypate hypaton	[f]	t. Lichanos hypaton	[g]
		t. Parypate hypaton	[f]

Der unterste Ton ist hier hinzugefügt und geschah dies später bei allen Toni.

Seite 143 führt er noch die 8 Oktavgattungen mit griechischen Namen nach Boetius (die 8. mit dem Namen Hypermixolydius) und ausserdem mit der Bezeichnung „tonus primus“ bis „tonus octavus“ an.

Hucbald wendet also drei zweioktavige Tonreihen an, nämlich die von A—ā, F—f̄ und d—d̄. Die vielfachen Unklarheiten, auf die wir bei Hucbald stossen, lassen sich nur durch ein Vermischen von griechischen alten Theorien mit modernen Anschauungen erklären, die sich besonders noch deshalb so wenig von einander unterscheiden lassen, da die Alten in der festen Meinung waren, dieselben Tonarten wie die Griechen zu haben.

Klar und deutlich tritt das neue Tonartensystem erst bei dem folgenden Autor hervor.

O d d o v o n C l u g n y, ein Abt des X. Jahrhunderts (s. Gerbert ibid. p. 248) führt das *Γ* (G) ein, und stellt die Normaltonleiter so auf:

Γ A B C D E F g a ♭ ♮ c d e f g a ♮ c.

(Die darüber stehenden Bogen bezeichnen die Eintheilung in die fünf Tetrachorde.) In dem leipziger Manuscripte ist die Tonleiter so aufgestellt: Γ A ♭ B C D E F G a ♭ ♮ c d e f g a a.

Der Grund zu der Einführung des Gamma unter den tiefsten Ton A beruhte wieder auf der Nachahmung der griechischen Oktavgattungen, denn die Griechen begannen die erste Oktavgattung mit dem 2. Tone der Tonleiter, der Hypate hypaton, während die mittelalterlichen Schriftsteller (von M. Capella an) mit dem 1. Tone, dem Proslambanomenos, anfingen. Um nun die moderne Tonreihe mit der griechischen übereinzustimmen wurde unter das A noch ein Ton hinzugesetzt, und so glaubte man nun wieder mit der griechischen Theorie vollkommen übereinzustimmen.

Die acht Toni sind bei Oddo zum ersten Male korrekt und genau mit Buchstaben verzeichnet, so wie sie sich bis in's XVI. Jahrhundert unverändert erhalten haben. Jede authentische Oktavgattung erhält unten und die plagalen unten und oben einen Ton hinzu (Seite 259):

I. tonus:	t. C	t. D	s. E	t. F	t. G	t. a	s. ♭♮	t. c	d	authentus protus, tonus Dorius;
II. tonus:	t. Γ	t. A	s. B	t. C	t. D	s. E	t. F	t. G	t. a	♭, plagis proti, tonus Hypojastius;
III. tonus:	t. D	s. E	t. F	t. G	t. a	s ♮	t. c	t. d	e	authentus deuterus, tonus Aeolius (?);
IV. tonus:	t. A	s. B	t. C	t. D	s. E	t. F	t. G	t. a	s. ♭♮	c, plagis deuteri (von hier an fehlen die griech. Bezeichnung.)
V. tonus:	s. E	F	G	a	s. ♭♮	c	d	s. e	f	authentus tritus;
VI. tonus:		C	D	s. E	F	G	a	s. ♭♮	c	d, plagis triti;
VII. tonus:	F	G	a	s. ♭♮	c	d	s. e	f	g	a, authentus tetrardus;
VIII. tonus:	C	D	s. E	F	G	a	s. ♭♮	c	d	e, plagis tetrardi.

Zum ersten Tone setzt er hinzu: „Incipit autem cantus ejusdem modi in C, ut: „O beatum pontificem“: saepius in D, quando principium cum fine concordat, ut: „ecce nomen Domini“. In E, quoque, sed raro, ut: „Gaudete in Domino“; in F, ut: „ipsi soli“; in G, quoque, ut: „Canite tuba“; in a, etiam, ut: „veniet Dominus“,

aut „Exi cito“. In der Weise werden zu jedem Modus Gesänge angegeben, welche auf diesem und jenem Tone beginnen.

Die Eintheilung jeder Oktave in Quint und Quart oder umgekehrt ist bekannt. Die Anwendung des ♭ und ♮ wurde aus dem griechischen Tetrachord synemmenon entlehnt; wie weit man im X. Jahrhunderte davon Gebrauch machte, lässt sich nicht entnehmen. Erst später erhielt das ♭ die Bedeutung des „molle“ und ♮ des „durum“.

Ziehen wir das Endresultat aus den in den drei Jahrhunderten vorliegenden Thatsachen, so erfahren wir, dass erst von der Mitte bis zum Ende des X. Jahrhunderts die Kirchentonarten eine feste und bestimmte in sich abgeschlossene Form erhalten haben und die Tonstufen der hypolydischen (A moll) Tonleiter die allein gebräuchlichen geworden waren. *)

Von den folgenden Schriftstellern werde ich nur diejenigen erwähnen, bei denen sich irgend etwas Bemerkenswerthes vorfindet.

XI. Jahrh. Guido von Arezzo, im XI. Jahrhunderte (s. Gerbert, ibid. II. Bd.), bezeichnet die acht Toni auf diese Weise:

Dorius — protus	A	oder	D,
Phrygius — deuterus	B	„	E,
Lydius — tritus	C	„	F,
Mixolydius — tetrardus	D	„	G.

Hierauf führt er jede Oktavgattung einzeln an und bezeichnet sie nur mit den griechischen Namen; bei der vierten plagalen Oktavgattung D — G — d (dem 8. Tone) verlässt er die Boetius'sche Bezeichnung Hypermixolydius und setzt dafür Hypomixolydius, welches nach dem neuen Systeme ganz richtig aufgefasst ist, da der 8. Ton nicht über dem 7., sondern eine Quart unter dem 7. Tone liegt, also nicht mit „Hyper“, sondern mit „Hypo“ bezeichnet werden musste. Die sogenannte Solmisation, die aber erst später daraus entstanden ist, und nichts weniger als zum leichteren Erlernen der Noten diente, stellt er Seite 25 zum ersten Male auf, freilich in einem ganz anderen Sinne, als sie später gebraucht wurde; sie lautet bei ihm:

ut,	re,	mi,	fa ut,	sol re,	la mi,	fa,
Γ	A	B	C	D	E	F
sol ut,	la re,	mi,	fa ut,	sol re,	mi la,	fa,
G	a	♭	c	d	e	f
sol,	la.					
g	a.					

Dass diese 6 Silben nur 6 Töne bezeichnen sollen, hat er gar nicht im Sinne gehabt, denn er hebt im Gegentheile noch besonders hervor, „dass sich die ersten sieben Töne, wie die Tage der Woche, in der nächsten Oktave wiederholen“.

---

*) Ueber den „*tonus peregrinus*“, der nach Aurelianus Reomensis (IX. Jahrh.) schon seit langer Zeit im Gebrauche war, siehe den Artikel in der *Cäcilia*, Luxemburg, 1870, Nr. 5.

Wilhelmus, aus demselben Jahrhunderte (s. Gerbert ibid.), weist dem Boetius nach, dass er sich geirrt habe, wenn er die achte Oktavgattung mit Hypermixolydius statt mit Hypomixolydius bezeichnet. Man sieht, dass das Mittelalter im festen Glauben war, dieselben Tonarten wie die Griechen zu besitzen.

Bernelinus, ein Franzose (s. Gerbert ibid.), erklärt z. B. das diatonische Geschlecht mit den Buchstaben F G A B C D E F bis wieder zu F, und bezeichnet die Töne mit tonus und semitonus, dabei läuft ihm aber der Irrthum unter, dass er durch die Intervallenbezeichnung die Tonreihe Fmoll angiebt, während seine Buchstaben Fdur nennen (B bedeutet hier nicht H). Solche Irrthümer könnte ich noch mehrfach anführen; sie entsprangen alle aus derselben Quelle: Dass sie die Griechen abschrieben, ohne sie zu verstehen, und dass sie ihre eigene Theorie mit der der Griechen für identisch hielten.

Joannes Cotto lebte 1047 im Kloster zu Trier. Er schreibt (Gerbert ibid.) Guido oft wörtlich ab, und ist der Erste, welcher die Töne C D E F G a mit *ut re mi fa sol la* bezeichnet.

XIII. Jahrh. Marchettus von Padua, im XIII. Jahrhunderte lebend, erklärt (Gerbert ibid.) die Transposition der Oktavgattungen ins ♭-molle, doch wendet er sie nur auf den tonus primus, quartus und quintus an.

XIV. Jahrh. Engelbertus, 1331 gestorben, lehrt (Gerb. ibid.) die bekannte Aufstellung der Tonleiter im Hexachorde und die Mutation der Silben ut re mi fa sol la. Das Wort Hexachord selbst ist aber noch nicht gebräuchlich und kommt erst im XVI. Jahrh. vor.

XV. Jahrh. Adami de Fulda, im XV. und XVI. Jahrhunderte lebend, sagt (Gerb. ibid. tom. III.): Früher kannte man nur sieben Toni, doch durch die Hinzufügung des achten Tones, des Hypomixolydius, sei die Lehre der Tonarten erst vollständig geworden.

XVI. Jahrh. So dachten jedoch die alten Herren Theoretiker nicht alle, sondern die altgriechischen Theorien spukten ihnen manchmal gewaltig im Kopfe und sie lugten nach den chromatischen und enharmonischen Geschlechtern der Griechen aus, wie nach einer verbotenen Frucht. Eine gleiche Sorge machten ihnen die 12, respective 15 Tonleitern der Griechen, und es gab unter den unruhigen Köpfen nicht eher Ruhe, bis Glarean mit seinem Dodecachord 1547 auftrat. Glarean selbst, wohl bewandert in den altgriechischen Musikschriften, führt mit wahrem Feuereifer seine jungen Sprösslinge ins Treffen und stellt sie schon auf dem Titelblatte in Schlachtordnung:

Plagii:	Authentae:
A Hypodorius Hypermixolydius Ptolemaei	D Dorius
B Hypophrygius Hyperaeolius Mar. Cap[ella]	E Phrygius

Plagii:		**Authentae:**	
C	Hypolydius	F	Lydius Hypophrygius Mar. Cap.
D	Hypomixolydius Hyperjastius vel Hyperjonius M. Cap.	G	Mixolydius Hyperlydius Mar. Cap.
E	Hypoaeolius Hyperdorius Mar. Cap.	A	Aeolius
G	Hypojonicus Hypojastius Mar. Cap.	C	Jonicus, Porphyrio. Jastius Apuleius & Mar. Cap.
F	Hyperphrygius Hyperlydius Politia. sed est error.	B	Hyperaeolius.

Zum besseren Verständniss diene Folgendes: Die Alten hatten bis dahin nur 4 Grundtöne, nämlich D, E, F, G, auf denen sie ihre Oktavgattungen in der Amolltonleiter, oder besser gesagt, in der modernen Cdurtonleiter bildeten. Die anderen 4 Tonreihen auf A, H, C, D hatten ihre Grundtöne ebenfalls auf den 4 vorhergenannten Tönen, nämlich die Oktavgattung von A auf D, die von H auf E u. s. w. Die ersteren hiessen die authentischen, oder der I., III., V. und VII. Ton, und die letzteren die plagalen, oder der II., IV., VI. und VIII. Ton. Die plagalen waren daher keine selbständigen oder für sich bestehenden Tonarten, sondern unterschieden sich nur dadurch, dass ihr Umfang eine Quart tiefer unter der ursprünglichen Tonart lag. Trotzdem wurden die plagalen Tonarten von den Komponisten als selbständige Tonleitern behandelt und durch die Verschiedenartigkeit der sogenannten Kadenzen von einander unterschieden (siehe Monatshefte III. Jahrg. S. 136 ff.). Obgleich nun die plagalen Toni als selbständige Tonarten behandelt wurden, so blieben doch die Grundtöne oder Schlusstöne auf die vier genannten Töne D, E, F, G beschränkt und diese Beschränkung gab Glarean Veranlassung die übrigen drei Töne der Oktave, nämlich A, H, C, auch als Grundtöne heranzuziehen und ihnen die entsprechenden plagalen Tonreihen zuzugesellen. Hierdurch gelangte er auf 7 authentische und 7 plagale Tonreihen, denen er die altgriechischen Namen beilegte, mit Hinzufügung derjenigen Benennungen, wie sie von diesem und jenem alten Schriftsteller genannt worden sind. (Siehe die kleingedruckten Namen.) Da aber die Tonreihen auf H und F (die untersten bei Glarean; mit B ist hier H gemeint) weder eine reine Quint noch reine Quart zuliessen (h—f und f—h), so waren diese Tonreihen in ihrer natürlichen Tonfolge unbrauchbar und sind daher von Glarean nur der Vollständigkeit halber mit aufgeführt. Glarean weist nun im Verlaufe seines theoretischen Werkes an bereits vorhandenen Kompositionen nach, dass die Komponisten schon längst die ursprünglichen vier Grundtöne überschritten haben und die von ihm hinzugefügten gar nichts Neues mehr seien, sondern durch die Praxis schon längst anerkannt und eingebürgert sind.

Die Kirchentonarten geben den besten Beweis, dass zur Zeit ihrer Entwickelung der Kunstgesang nur einstimmig gewesen ist. Jede der vier Tonreihen besteht aus denselben Tönen, und das Unterscheidende unter ihnen ist nur zu bemerken, wenn die charakteristischen Halbtöne sich recht auffällig zu ihrem Grundtone stellen. Sobald nun mehrere Stimmen in verschiedene Lagen sich vereinen, so ist es unmöglich, alle Stimmen in derselben Tonreihe zu führen und so entstand die Regel, dass der Tenor diejenige Stimme ist, welche den Ton (die Tonart) bestimmt, in welchem der Gesang komponirt ist. (Siehe Sweelinck, Monatshefte III. Jahrg. S. 137 unten.) Was machten nun die anderen Stimmen? Sangen sie in anderen Tönen? Man half sich hier mit den sogenannten Prinzipal-Kadenzen, welche auf dem Grundtone, der Terz, Quint und Oktave jeder Tonart gebildet werden konnten. Manche liessen noch andere Schlusstöne zu, wie z. B. der 3. und 8. Ton. So streng man sonst darauf hielt das diatonische Geschlecht (Vermeidung jedes ♯ und ♭) festzuhalten, so wurde es doch nöthig, den Leiteton in den Prinzipalkadenzen dort zu erhöhen, wo er eine grosse Sekunde zum Haupttone bildete. Nur wo derselbe mit einem charakteristischen Tone der Tonart zusammentraf, blieb er unverändet, z. B.:

III. Ton auf E. Noch erlaubte Kadenzen.



(Siehe den oben zitirten Artikel, III. Jahrg. der Monatsh. S. 140.) In der Niederschreibung der erhöhten Leitetöne waren die Komponisten sehr sorglos und überliessen dies fast durchweg dem Sänger. Selbst Sweelinck, der sie ausnahmsweise sehr sorgfältig einzeichnet, unterlässt es dennoch bei denjenigen Kadenzen, in denen die Erhöhung ohne Zweifel eintreten muss.

Die Transposition der Tonarten um eine Quart höher, mit der Vorzeichnung eines ♭, habe ich schon früher erwähnt. Man nannte sie das „B mollis" oder „♭ mollariter", während die ursprüngliche Tonlage das „H durus" oder „♮ duraliter" hiess. Der 5. und 6. Ton erhielt sogar, wegen seinem Tritonus (f—h), in der ursprünglichen Tonlage schon die Vorzeichnung eines ♭. Vorzeichnungen von mehr als einem ♭, einem oder mehreren ♯ kommen sehr selten vor; dass man sie aber kannte und in der praktischen Ausführung anwandte, lässt sich aus den theoretischen Lehrbüchern des XVI. Jahrhunderts nachweisen (z. B. in Heinrich Faber's Ad musicam, 1550). Ebenso finden sich auch Tonsätze aus dem XVI. Jahrh. vor, welche 2—3 ♭ und 1—2 ♯ vorgezeichnet haben. Bei der praktischen Ausführung der Gesänge fühlte man sich in keiner Weise an die vorgeschriebene Tonhöhe der Komposition gebunden und der Dirigent richtete sich

nur nach der Tonhöhe seiner Sänger und der Möglichkeit, dieselbe auch auf der Orgel darstellen zu können. (Siehe weiter hin bei Praetorius.)

Obgleich die bis auf 12 vermehrten Tonarten des Glarean eine allgemeine Anerkennung fanden, so lassen sich doch noch bis ins XVIII. Jahrhundert hinein mehr theoretische Werke aufzählen, welche auf dieselben keine Rücksicht nehmen und streng an der alten Lehre festhalten, als umgekehrt. Da die Ersteren starr beim Alten beharren, so können wir sie unbeachtet übergehen und wenden uns nur zu denen, welche mit der Zeit fortschreiten und den Bedürfnissen der Komponisten entgegenkommen.

Gioseffo Zarlino, der berühmte venezianische Theoretiker, kommt in seinen Istitutioni harmoniche von 1558 ziemlich auf dieselben Resultate wie sein Vorgänger Glarean. Er stellt nur 12 Moden auf, setzt die Oktavgattung von C—c als erste ein und benennt sie mit primus, secundus etc. (Seite 380):

Authentische Moden, durch die Quint getheilt:	Plagale Moden, durch die Quart getheilt:
I. C — g — e,	V. G — Γ,
II. D — a — d,	VI. a — A,
III. E — h — e,	VII. ♮ — ♮,
IV. F — c — f,	I. c — C,
V. G — d — g,	II. d — D,
VI. a — e — aa.	III. e — E.

Die vorgesetzte römische Zahl vor jede Tonreihe soll nicht auf den Namen der Kirchentonart bezogen werden, sondern die Verwandtschaft mit den griechischen Oktavgattungen andeuten, — die freilich sehr ferne liegt. Wie ich schon früher erwähnte, hielt man noch am Anfange des jetzigen Jahrhunderts an der Auffassung der griechischen Oktavgattungen nach Zarlino fest und notirte sie in den oben verzeichneten Grenztönen (z. B. in Schilling's und Gassner's Universal-Lexikon d. Tonk., 1834 und 1849). Die jonische Oktavgattung von C—c als erste aufzustellen, wie es Zarlino thut, ist nie maassgebend geworden, sondern je nach Belieben des Autors wurde hier die Dorische, dort die Jonische als erste gesetzt.

Zarlino giebt S. 164 eine Zeichnung eines damaligen Flügels, auf dem 15 Untertasten mit je 2 Obertasten und zwischen h c und e f je eine Obertaste angebracht sind. Die Tastatur beginnt mit A♮C und läuft dann in der bezeichneten Weise bis zum aa hinauf. So lange man auf den Tasteninstrumenten bei der reinen Stimmung beharrte, war dies die einzige Hilfe, um alle chromatisch veränderten Töne gebrauchen zu können.

Auch Franc. Salinas, in „De Musica libri septem, 1577", schliesst sich (S. 197) Zarlino in der Aufstellung der Tonarten an, indem er mit dem 1. Tone auf C—c beginnt und die übrigen wie oben folgen lässt. Er benennt sie mit „primus autentus, primus plagius bis sextus autentus und sextus plagius" und ausserdem mit den griechischen Namen, zu denen er noch die wunderliche Zusammensetzung „Subhyperdorius, Subhyperphrygius, Subhyperlydius" zum 5. und 6. plagius und 3. autentus tonus hinzufügt.

XVII. Jahrh. Michael Praetorius gab sein Syntagma (tom. III.) 1619 heraus; er theilt (S. 36 und 46) die Toni in 12 authentische oder regulares, und in 12 plagale oder transpositi ein; die ersten stehen im *cantus durus*, die zweiten im *cantus mollis*. Die letzteren sind eine Transposition der Toni in die Quart, mit der Vorzeichnung von einem ♭. Die Toni des cantus durus sind:

Dorius	d — d,	Hypodorius	A — a,
Phrygius	e — e,	Hypophrygius	H — h.
Lydius	f — f,	Hypolydius	C — c,
Mixolydius	g — g,	Hypomixolydius	D — d,
Aeolius	a — aa,	Hypoaeolius	E — e,
Jonicus	c — cc.	Hypojonicus	G — g.

S. 80 beschreibt er, wie man jeden Tonus um einen Ton, eine Terz, Quart etc. transponiren könne, und wie man sich dabei nach der Stimme der Sänger und nach den Klaves der Orgel richten müsse, wenn die letztere nicht etwa zwei Klaves für gis und as, dis und es u. s. w. habe. Ausser der griechischen Namenbezeichnung führt er die Toni noch mit primus bis duodecimus an. Die Benennung dur und moll ist noch im mittelalterlichen Sinne aufzufassen, da ihnen der Unterschied einer grossen und kleinen Terz, d. h. eines Dur- und Molldreiklanges, noch nicht zum Unterscheidungszeichen geworden war; sie richteten sich lediglich nach den Hexachorden, welche bekanntlich von drei verschiedenen Tönen aus gebildet wurden, und je nachdem sie das B oder H enthielten, molle oder durum genannt wurden. Zu beachten ist hierbei, dass er S. 46—47 die Bezeichnung autentus und plagius in einem anderen Sinne wie früher auffasst, indem der cantus durus oder regulares als *tonus autentus* dem cantus mollis oder transpositus (mit einem ♭) als *tonus plagalis* gegenübergestellt ist, so dass dadurch 24 Oktavgattungen herauskommen. Kircherus (Musurgia 1650, lib. VII.) dagegen unterscheidet die authentischen und plagalen sowohl in ♮durum als ♭molle in alter Weise von einander, obgleich er ebenfalls zweimal 12 Toni aufstellt.

Seit Erfindung der Oper, Anfang des XVII. Jahrhunderts, wendet die Musik mehr und mehr der Kirche den Rücken zu und begiebt sich auf das weltliche Gebiet der Kunst. Die Kirchenmusik geräth mehr

und mehr in Verfall und die besten musikalischen Kräfte schreiben Opern, weltliche Kantaten und bilden durch die Pflege des Sologesanges das moderne melodische Element der Musik aus. Das diatonische Geschlecht, in alter Auffassung, reicht nicht mehr aus, und da der strengen Hüterin der alten Kunst, der Kirche, die einstmals so fest geführten Zügel aus der Hand entwunden sind, so eilt die Kunst ungehindert, vom Beifalle des Publikums angespornt, ihrem neuen Ideale zu.

Selbst Kircherus, der in strenger Schule gebildete Theoretiker, zollt den Neuerungen seinen Beifall und fügt seinen Lehrsätzen zahlreiche Kompositionen bei, welche das diatonische, chromatische und enharmonische Geschlecht darstellen. Seite 642 stellt er zum Vergleiche alle drei Geschlechter untereinander: Das diatonische vermeidet jede chromatische Veränderung, das chromatische enthält jede Erhöhung und Erniedrigung und das enharmonische besteht in der Vertauschung eines ♭ mit einem ♯ oder umgekehrt. Die 24 Tonarten stellt er in folgender Weise auf:

♮-durum:

D,	E,	F,	G,	A,	C.
I. u. II.	III. u. IV.	V. u. VI.	VII. u. VIII.	IX. u. X.	XI. u. XII.

♭-molle:

G,	A,	♭B,	C,	D,	F.
I. u. II.	III. u. IV.	V. u. VI.	VII. u. VIII.	IX. u. X.	XI. u. XII.

Die links stehende Zahl ist der Modus autenticus, die rechts stehende der Modus plagis. Ausser den lateinischen Namen wendet er auch die griechischen an.

Joannes Bona's Psalmodia, Paris, 1663, führe ich nur an, da dort S. 429—30 bestimmt ausgesprochen wird, dass die Alten die Tonleitern von den Griechen entnahmen, mit Hinweglassung des chromatischen und enharmonischen Geschlechtes, und S. 424 sagt er: Martianus Felix Capella zählt 15 Tonos auf, Dorius etc., dies war aber für das „pleni et integri systematis sensibilem harmoniam" unnütz, daher stellt sie Cassiodorus nur im diatonischen Geschlechte dar und erhält dadurch die 8 bekannten Toni. (Man sieht, dass ihre geschichtlichen Kenntnisse nicht weit reichten.)

Andreas Werckmeister, der feurige Eiferer gegen alle Neuerungen, der in seinen „die nothwendigsten Anmerkungen und Regeln, wie der Bassus continuus oder General-Bass wohl könne tractiret werden" (Aschersleben, 1698) Seite 58, weidlich auf die jungen Affen schimpft, die Alles unter einander „schmeissen" und sich weder an die alten noch neuen Modi halten, bei denen man nicht unterscheiden kann, ob sie sich im molle oder durum befinden, — ist doch so ganz ein Kind seiner Zeit und giebt uns ein klares Bild des damaligen Standes der musikalischen Theorie. So sagt er auf Seite 56,

§ 109: „Und ob man sich schon nach heutiger Arth in der Music mit zween Modis behelffen könne: So können doch die alten Modi nicht gar verworfen werden, weil unsere Kirchen-Gesänge darnach eingerichtet sind: damit nicht ein Mischmasch und Unordnung in der Kirche veruhrsachet werde“. Und weiter hin: „Wenn die alten Komponisten sich auch Überschreitungen in den Regeln über die Modi erlaubten, so hielten sie doch an der Ordnung derselben fest, weil sie dieselben gleichsam für ein Heiligthum hielten“. — Die moderne Auffassung des Dur und Moll ist bei Werckmeister schon völlig ausgebildet. Die Akkorde werden eingetheilt in „Triades perfectas“ und „Triades imperfectas“; der Erstere ist der Durdreiklang, der Andere der Molldreiklang. So stellt er Seite 39 einige Dreiklänge in folgender wunderlicher Gestalt auf:

Triades	f	dis	f
perfectas:	cis	cis c	cis
	gis	gis	gis
	cis	Gis	cis

Triades imperfectas			
oder molles:	c	c h	c
	g	g	g
	dis	d	dis
	c	g	c

Hierzu sagt er: Diese Clauseln werden aber nicht in einem musikalischen Stücke angewandt, sondern dienen nur zur Anleitung, dass man sich das Clavier dadurch bekannt machen möge.

Die 12 Toni werden in Principalis (gleich authentisch) und Minus principalis (gleich plagal) eingetheilt. Darauf führt er (Seite 45) die 12 Toni mit den griechischen Namen und der Tonbezeichnung an und sagt: „Heutigen Tages werden auch nicht mehr alle gebraucht, die Meisten nehmen nur 2 Modos in einer perfecten und imperfecten Triade an und nennen sie dur und moll. Seite 48 führt er eine Anzahl Beispiele an, wie man die Oktavgattungen erkennen und wie man eine jede durch Veränderung eines oder mehrerer Töne in eine andere verwandeln kann. Hat man z. B. die Tonleiter: f g gis b c cis dis f (man muss sich die Kreuznamen in B-Namen verwandeln, da die Alten auf ihren nicht temperirten Klavieren sich scheuten, einen und denselben Klavis einmal cis und einmal des zu nennen), so sieht man, dass dies Aeolisch ist, da das Semitonium in der Quint in den 2. Grad zwischen g—gis und in der Quart in den 1. Grad zwischen c—cis fällt. Wird aber das cis in der Quart in d verwandelt, so ist sie nicht mehr Aeolisch, sondern Dorisch. Schrieb man die Tonleiter: c d dis f g a h c, so wurde sie nullius modus genannt, da die Töne a h eigentlich as b

lauten sollten und die obige Tonleiter keinem bekannten Modus angehörte. Wird das h nun in b verwandelt, so ist es Dorisch; setzt man statt a und h aber gis und b, so ist es Aeolisch.

Seite 50 sagt er noch einmal: „Man könnte gar wohl in heutiger Komposition mit 2 Modis auskommen, wenn das Klavier temperirt wäre. Man könnte dann auf jedem Klaves einen Modum setzen ins dur und ins moll und erhielte dadurch 24 triades harmonicas (Dreiklänge)“.

Fügen wir diesen Theorien noch einige Beispiele aus dem neulich beschriebenen ungedruckten Werke von Johann Gottfried Walther (1708) hinzu, so werden dieselben das Bild so vervollständigen, dass wir den Uebergang von den Kirchentonarten zu den modernen 24 Tonleitern klar übersehen können. J. G. Walther führt die 12 Modi, 6 authentische und 6 plagale, von Jonicus ab aufgezählt, in folgender Weise ein:

Cantus naturaliter durus. C. natur. mollis.



C. artificialiter durus. C. artific. mollis.



u. s. w. transponirt durch ♯ u. ♭.

Das Unterscheidungszeichen zwischen dur und moll giebt Walther selbst als die grosse und kleine Terz an und hiermit ist es vorbei mit dem Systeme der Kirchentonarten, denn bei denselben war nicht die grosse und kleine Terz maassgebend, sondern aus welcher Art der Quint und Quart — nämlich die Lage des mi—fa, des Halbtones betreffend — die Tonart zusammengesetzt war. Da nun jetzt die grosse und kleine Terz bestimmend für die Tonart wurde, so trat die Lage des zweiten Halbtones in der oberen Hälfte der Tonart ganz in den Hintergrund, und trotz der Beibehaltung der 6 verschiedenen Oktavgattungen zerfielen sie doch jetzt schon eigentlich nur in eine Dur- und eine Moll-Tonleiter, da das andere Unterscheidungszeichen werthlos geworden war. Jede der 6 Oktavgattungen konnte nun auf folgende Weise transponirt werden:

Tonus I. Modus Jonicus:

Authentisch: Plagal (Hypojonicus):



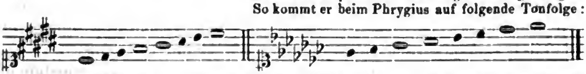


Modus Dorius:

Authentisch: Plagal (Hypodorius);



Ebenso transponirt er die übrigen Oktavgattungen. So kommt er beim Phrygius auf folgende Tonfolge:



In der Weise modelte und probirte man so lange an den alten Tonarten herum, bis man unversehens in das moderne System gelangte.

IV.

Weitere Beispiele und Anführungen von theoretischen Schriften aus dieser Periode bedarf es nicht mehr, es würde nur auf eine Wiederholung des bereits Gesagten und Bekannten hinauslaufen; wir befinden uns an der Grenzscheide der alten und neuen Theorie. Die Komponisten selbst hatten die alte Lehre schon früher mehr oder weniger verlassen, und wenn sie auch noch an Aeusserlichem, Althergebrachtem festhielten, so war das innere Wesen der Harmonie und Modulation soweit herangebildet und hatte sich in den Kompositionen verkörpert, dass es nur eines klaren und schlagfertigen Kopfes bedurfte, um dem alten Systeme den Garaus zu machen und den Komponisten das neue Gebäude wohnlich einzurichten. Werckmeister zeigt, trotz seiner kleinstädtischen Spiessbürgerlichkeit, nicht übel Lust der Reformator zu werden, doch die Halbheit seines Entschlusses lässt ihn mit zu geringer Entschiedenheit auftreten. All die gewünschten Eigenschaften verbanden sich in dem Hamburger Sänger, Komponisten, Schriftsteller, kgl. grossbritannischen Legationsrathe und herzogl. holsteinischen Kapellmeister Joh. Mattheson (1681—1764).

So vielseitig seine Beschäftigung war, so vielseitig war sein Wissen. Trotz seiner über alle Grenzen gehenden Eitelkeit, seiner Ränkelust — mit Jedem band er an, ganz gleich auf welchem Felde; er war die Geissel für Freund und Feind — muss man ihm doch das grosse Verdienst zusprechen, dass er in die zwischen Altem und Neuem schwankenden musikalischen Zustände Ordnung und Klarheit gebracht hat. Seiner beissenden Satyre hielt nichts Stand, und da er stets das letzte Wort führte, so behielt er schliesslich immer Recht. Gleiche Verdienste müssen wir dem Zeitgenossen Mattheson's, dem französischen Musikgelehrten und Komponisten Jean Philippe Rameau (1683—1764) zuschreiben. Sein „Traité de l'harmonie" (1722) in Verbindung mit seinen übrigen zahlreichen Schriften und den akustischen Untersuchungen eines Mersenne schufen eine wissenschaftliche Grundlage, auf der die moderne Kunst zu jener herrlichen Entwickelung gelangen konnte.

XVIII. Jahrh. Von Johann Mattheson's Schriften wählen wir „das neu-eröffnete Orchestre" 1713. Seite 58 geht er auf die griechischen 12 Tonarten zurück: von Dorius D—d bis Hypojonicus g—g und stellt sie ausserdem in der Transposition mit einem ♭ dar. In Betreff der Kirchentonarten oder gregorianischen Tonarten, wie er sie nennt, verweist er auf Kircherus, die sich freilich von obigen nur dadurch unterscheiden, dass sie statt mit D mit C beginnen.

Seite 60 sagt er: „Die Italiener und heutigen Componisten gebrauchen aber andere 8 Tone, diese sind:

Tonus	I. d f a	oder D moll,	Tonus	V. c e g	oder C dur,
„	II. g b d	„ G moll,	„	VI. f a c	„ F dur,
„	III. a c e	„ A moll,	„	VII. d fis a	„ D dur,
„	IV. e g h	„ E moll,	„	VIII. g h d	„ G dur."

„Obgleich obenstehende 8 Tone schier die bekanntesten und vornehmsten sind, so sind doch folgende nicht weniger gebräuchlich und annehmlich:

IX. c dis g	oder C moll,	XIII. a cis e	oder A dur,
X. f gis c	„ F moll,	XIV. e gis h	„ E dur,
XI. b d f	„ B dur,	XV. h d fis	„ H moll,
XII. dis g b	„ Dis dur,	XVI. fis a cis	„ Fis moll."

„Wer alle Thone zu kennen begierig ist, muss folgende darzu thun:

17. h dis fis	oder H dur,	21. gis c dis	oder Gis dur,
18. fis b cis	„ Fis dur,	22. cis e gis	„ Cis moll,
19. gis h dis	„ Gis moll,	23. cis f gis	„ Cis dur,
20. b cis f	„ B moll,	24. dis fis b	„ Dis moll."

„Ob nun gleich diese 24 vorgeschriebene Tone alles sind, daraus man in der Welt musiciren kan, so habe ich selbige noch biss dato in keinem eintzigen Autore, ausser in Heinchen Musicalischem Circkul" (Neu erfundene und gründliche Anweisung, 1711, p. 261, auch 211

und 212 befindet sich eine Tabelle aller Dur- und Moll-Tonleitern. Dies Werk scheint überhaupt das erste zu sein, welches eine moderne Harmonielehre aufstellt und rationell behandelt) „alle mit einander specificiret gefunden; Wahr ist es zwar, dass unterschiedliche dieser Modorum sind, daraus man sehr selten, auch wohl schier niemahls ein Musicalisches Stück setzet, und dass aus der Ursache auch noch kein Autor, denn der genannte, darauf gedacht, es sey nun aus Caprice oder Unwissenheit unterlassen worden; Dennoch aber wird kein Musicus leugnen, dass solche Tone nicht alle auf dem Clavier anzutreffen, und dass man sich ihrer auch gar geschicklich dann und wann bedienen könne, dafern die Temperatur der Instrumente (welches die Stimmer verstehen müssen) richtig getroffen, und daferne derjenige, so den General-Bass spielen soll, ein rechtschaffener Virtuose, der hinten und forne beschlagen ist. Ich habe es probiret, und aus dergleichen Tonen wie die letzten 8 sind, etwas gesetzt, welches zur Curiosité schon einen ziemlichen Effect gethan hat; allein wenns etwan einer hat accompagniren sollen, so sind die Ochsen am Berge gestanden, das denn würcklich zu beklagen."

Da man nun ins Vervielfältigen der Tonarten gekommen war, so fanden sich auch Theoretiker, welche sie bis auf 72 Toni vermehrten. Mattheson sagt darauf: „Diese gehören nicht unter die Musicos Practicos, sondern Metaphysicos, und haben hier nichts zu thun; Denn, warum nicht lieber aus jedem Schismata einen Thon gemacht, und nach dem moll und dur verdoppelt, so kämen gar 212 heraus? Sed cui bono? Damit sich aber niemand etwas weiss machen lasse, oder in der Zahl der Thone irre, so ist zu wissen, dass wir nach itziger Eintheilung des Claviers, (nach welchem sich alle andre Instrumenta richten) nicht mehr als 12 differente Thone haben, so eben die 12 Semitonia der chromatischen Octave sind, deren jedes durch die tertias minores oder majores einmahl verändert werden kan, also, dass die vorgesetzte 24. herauskommen, und dabei bleibt es."

Die Molltonleiter, wie wir schon bei Werckmeister gesehen haben, wurde den Kirchentonarten gemäss, nicht in der heutigen Lesart, mit übermässiger Sekunde vom 6.—7. Tone gebildet, sondern der 1. Kirchenton: d e f g a h c d erhielt beim Hinaufsteigen eine grosse Septime und beim Heruntergehen schloss er sich der Vorzeichnung der parallelen Durtonleiter an, so dass nur die kleine Terz als Unterscheidungszeichen blieb. Die Einführung der übermässigen Sekunde geschah erst wieder durch die Komponisten, und muss an das Ende des XVIII. Jahrhunderts gefallen sein. Vergleiche Mozart's Sinfonie in Es, Einleitung und 1. Satz, ferner Beethoven's Sonate in Fmoll, op. 2, Nr. 1, erster Satz, zu Ende des 2. Theils und letzter Satz. Von den Theoretikern wird es hauptsächlich A. B. Marx gewesen sein, der sie in die Theorie einführte und die alte Lesart vernach-

lässigte (Heinrich Christoph Koch, 1807, und Joh. Anton André, 1832, lehren sie noch in der älteren Weise), während sie von Dehn und besonders von Hauptmann wieder verworfen und die ältere Lesart nun als einzige richtige Moll-Tonleiter festgestellt wurde.

Zum Schlusse sei noch eines Ausspruches von Fr. W. Marpurg in seiner kritischen Einleitung (1759, Seite 138) gedacht, der recht charakteristisch für die damalige Zeit ist. Er sagt: „Die Reduction der zwölf Tonarten auf diese zwei, haben wir in der Mitte des vorigen Jahrhunderts, und zwar einem Tonmeister in Frankreich zu danken, dessen Namen ich vor langer Zeit in einem Buche, worauf ich mich nicht mehr besinne, gelesen habe. Ich habe zu der Zeit keine Acht auf diese so merkwürdige Veränderung gehabt, die den Grund zu einer ganz neuen Art von Melodie gewissermassen gelegt hat. Vielleicht weiss oder entdeckt jemand anders den Namen dieses geschickten Tonkünstlers. Er verdient in der Geschichte der Tonkunst einen vorzüglichen Platz."

Recension.

SCHELLE, EDUARD: Die päpstliche Sängerschule in Rom, genannt: Die Sixtinische Capelle. Ein Musikhistorisches Bild von ... Wien. Verlag von J. P. Gotthard, 1872. 8°. XVIII und 274 Seiten mit 2 Tafeln. Preis 2 Thlr.

Mit Recht sagt der Herr Verfasser, dass sich an das alte berühmte Institut die fortlaufende Entwickelung der Musik im Mittelalter knüpft und dieselbe gewissermassen in ihren Phasen verkörpert. Aus sehr naheliegenden Gründen hat sich das Institut bisher den Blicken der Geschichtsschreibung entzogen und zwar deshalb, weil es den Eingeweihten verboten war sich über die Einrichtung desselben öffentlich zu äussern, und dem Fremden jegliche Einsicht untersagt oder erschwert wurde. Wenn Herr Schelle in der Vorrede sagt, dass Baini eine ausführliche Geschichte der päpstlichen Kapelle unter der Feder gehabt haben soll, so möchten wir dies einigermassen bezweifeln, wenn wir den späteren Mittheilungen des Herrn Schelle Glauben schenken sollen, in denen er sagt, dass eins der ersten Gebote für die Mitglieder „Verschwiegenheit" war. Bei dem spärlichen Maass von ergiebigen und zuverlässigen Quellen, das unter den Verhältnissen nicht anders erwartet werden konnte, ist das Verdienst des Herrn Verfassers desto höher anzuschlagen, dass es ihm trotzdem gelungen ist, ein lebensvolles und soweit es möglich war fortlaufendes Bild des Instituts zu geben. Freilich ist die Magerkeit der Quellen oft so gross, dass mehrere Jahrhunderte auf wenige Zeilen zusammenschmelzen und der Verfasser zu anderem Stoffe greifen muss, um die Lücken auszufüllen. Dahin gehören besonders die eingestreuten Abhandlungen, die er dem Theoretischen in der Musik widmet, wie den Tonarten, den Neumen u. a. Wir wollen daraus Herrn Schelle keinen Vorwurf machen, er nennt ja seine Arbeit selbst ein Fragment, sondern betrachten gerade diese Seiten seines Buches für das Vortrefflichste, was er überhaupt geboten hat. Gerade dadurch hat er seinem Werke eine treffliche Abrundung gegeben, dass er in den Rahmen der Geschichte der Kapelle die mit derselben Schritt haltende Entwickelung des Theoretischen in der Musik eingesetzt hat. — Wenn wir in Kürze dasjenige bezeichnen wollen, worüber uns das Buch in Betreff der

Kapelle und ihrer Mitglieder Aufschluss giebt, so ist es die Gründung derselben, ihre Organisation, ihre Funktion, ihre Einkünfte und anderes mehr, was das äusserliche Bestehen des Instituts betrifft. Auf die jeweiligen Dirigenten oder in der Kunst hervorragende Mitglieder der Kapelle weiter einzugehen, hat der Herr Verfasser vermieden; theils lag es vielleicht nicht in seinem Plane, theils aber mag ihn der Mangel an ausgiebigen Quellen davon abgeschreckt haben. Wie dürftig die letzteren sind, davon erhält man ein deutliches Bild, wenn man die kleine Liste der Sänger auf pag. 258 betrachtet, welche die Mitglieder der Kapelle unter Leo X. bis Clemens VIII. enthält und daran jegliche aktenmässige Aufzeichnung vermisst, die überhaupt einem solchen Verzeichnisse erst den geschichtlichen Werth verleihen kann.

Der Herr Verfasser eröffnet sein Buch mit Schilderungen der frühesten Zustände, die sich an die Gründung von christlichen Gemeinden knüpfen, und versucht die Fäden aufzufinden, die uns nach und nach zur thatsächlichen Gründung der päpstlichen Kapelle leiten. Mit gewandter Feder entwickelt er vor unseren Blicken ein interessantes Bild, und weiss dem spröden Stoffe ein so lebendiges Kolorit zu geben, dass selbst der Laie sich in das kulturhistorisch-musikalische Gebiet gern vertiefen wird, und einen hohen Respekt vor der Macht des Gesanges erhalten muss. Neben diesem Fortschreiten auf geschichtlichen Thatsachen werden polemische Fragen mit Gewandtheit und auf geschichtlicher Grundlage fussend erörtert, widerlegt und klar gemacht, wie z. B. die oft zitirte Sängerschule des Papstes Sylvester I. im 4. Jahrh., von welcher der Diakon Paul Warnefried spricht (p. 34), und die nur auf Verwechselung und Vermischung verschiedener Thatsachen beruhen kann. Gregor dem Grossen (p. 39) wird eine begeisterte Lobrede gehalten, nicht begründet auf den ihm oft angedichteten Verdiensten, sondern nach kritischer Scheidung dessen, was er vorfand und was er besserte und selbst schaffte. Die Hinzufügung der 4 plagalen Tonarten ist ihm zwar auch hier fälschlich zugeschrieben, doch ist dies erst durch die allerneuesten Forschungen geschichtlich widerlegt worden. Martianus Capella verzeichnet schon im 3. Jahrh statt der sieben griechischen Oktavgattungen achte, während Gaudentius schon vor ihm die Oktavgattungen in Quart und Quint oder Quint und Quart eintheilt. Da dieses letztere Unterscheidungszeichen später durch die Namen authentisch und plagal bezeichnet wurde, so kann nur diese Benennung einer späteren Zeit angehören, nicht aber die Hinzufügung von 4 neuen Tonarten, die bereits im 3. Jahrh. vollzählig waren Selbst die tieferen Oktavgattungen (die späteren plagalen) in Quart und Quint, und die höheren in Quint und Quart (die späteren authentischen) einzutheilen, war schon im 2. Jahrh. Gebrauch, wie Gaudentius sehr klar und deutlich erklärt, nur ist bei ihm noch die altgriechische Benennung der Oktavgattungen festgehalten, bei der die tiefste Oktavgattung Mixolydisch hiess, und die höchste Hypodorisch, während die Späteren die Namen verwechselten und die tiefste Hypodorisch und die höchste Mixolydisch nannten, sich an die zweioktavigen Skalen der Griechen anlehnend. (Siehe Monatsh. 4. Jahrg. p. 178.) Gregor's Leistungen zieht der Verfasser p. 49 in folgendes Resumé zusammen: „Die Aufgabe des Reformators betraf keine wesentlichen Zuthaten an dem Vorhandenen, sondern vielmehr eine gründliche Organisation desselben; es galt, um dem Gebäude den elementarischen Charakter zu benehmen, den es in dieser Form noch zeigte, die einzelnen Theile mit einander auszugleichen, abzurunden und mit einem stilvollen Schmuckwerke zu versehen. So verrieth sich seine ordnende Hand bei der Gestaltung der Antiphonengesänge zum Introitus, Offertorium und der Communion"; und dann wieder p. 55: „Gregor sah sich genöthigt, die Einrichtungen seiner Vorgänger einer gründlichen Bearbeitung zu unterwerfen und für seine Reform einen festen Boden zu gewinnen. Der Erfolg dieser Reform dagegen beruhte einzig und allein

auf der Beschaffung solcher Organe, welche befähigt waren, die Absichten des Papstes zu erfassen, praktisch durchzuführen und seine Schöpfung auch für die kommenden Zeiten zu sichern."

Hieran schliesst sich die „Gründung der Sängerschule", und wir erfahren umständlich die Rangordnung der einzelnen Mitglieder, deren Anfangs nur sieben waren, ihre Rechte und Thätigkeit. Eine treffliche Abhandlung über den gregorianischen Gesang selbst, über das Theoretische der damaligen Zeit nebst Neumenschrift, und über die Art des Singens muss uns das ersetzen, was die Quellen in Hinsicht hervorragender Mitglieder der Kapelle verweigern. In dem Abschnitte: „Die Sängerschule im Mittelalter" nimmt Herr Schelle Gelegenheit, die Leistungen Guido's von Arezzo einer eingehenden Kritik zu unterwerfen und sie auf ihren wahren Stand zurückzuführen. Ueber die Zeit des Exils der Päpste in Avignon liegt zwar noch weniger geschichtliches Material über die dort neugebildete Kapelle vor, doch knüpft der Verfasser daran die Bestrebungen der französischen Sänger, die Mehrstimmigkeit in den Kirchengesang einzuführen, die nach der Rückkehr nach Rom auch dort Fuss fasste und selbst das ehrwürdige Institut von den fortschreitenden Kunstbestrebungen ergriffen wurde, welches sich bald darauf an die Spitze der Bewegung stellte. Nach mannigfachen Wechselfällen in Betreff der äusseren Verhältnisse der Kapelle, so wie ihrer Stellung zum Oberhaupt der Kirche, schliesst die geschichtliche Verfolgung derselben mit dem Ende des 16. Jahrh. und nimmt der Verfasser noch Gelegenheit, um die angesehene Stellung der Kapellmitglieder zu charakterisiren, über den Streit zwischen dem „Zukunftsmusiker" Nicolo Vicentino und dem Kapellmitgliede Vincenzo Lusitano ausführlich zu berichten. Den Schluss bilden einige aufgefundene Dokumente, Palestrina's Lebensverhältnisse betreffend, welche die bekannte Thatsache mit Beweisen belegen, dass Palestrina sich in wohlhabenden Verhältnissen befunden habe. Man könnte noch hinzufügen, dass sowohl der Vater Palestrina als sein Sohn Igino geiziger Natur gewesen sind, und dass selbst der Papst, empört über die kläglichen Betteleien des Sohnes, nach des Vaters Tode, ihn von sich wies. Herr Schelle hat schon früher einmal die Behauptung aufgestellt, dass Palestrina nicht 1524, sondern schon 1514 geboren sein müsse, da er aber dafür keine thatsächlichen Beweise beibringen kann, als ein Portrait Palestrina's im Quirinal, auf welchem das Todesjahr 1594 angegeben ist, mit dem Zusatze: „Et vixit prope octogenarius", so müssen wir so lange die Aussage des Sohnes Igino als die einzig verbürgte Nachricht ansehen. Wenn Herr Schelle freilich diese Aussage in der Weise abfertigt, als wenn Palestrina dann „mit einem Bande Messen und Motetten auf die Welt gekommen wäre", so könnte man mit weit grösserem Rechte fragen, ob Herr Schelle das musikalische Lallen eines Knaben von 10 Jahren mit dem Namen „Komponiren" bezeichnen will. Igino sagt nämlich in der Dedikation zum 7. Buche der Messen seines eben verstorbenen Vaters (gezeichnet im März 1594): „Johannes Petraloysius pater meus septuaginta fere vitae suae annos in Dei laudibus componendis consumens". Ist es wohl möglich die Worte so aufzufassen, als wenn Palestrina 70 Jahre seines Lebens komponirt habe? Herr Schelle versteht diese Stelle eigentlich auch nicht so; die obige Auslegung passt ihm nur ganz vortrefflich, um seine eigene Annahme zu begünstigen, denn gleich darauf (p. 273) sagt er: „Allerdings enthüllt sich Palestrina keineswegs als ein frühreifes Genie, denn er war bereits 26 Jahre alt" (nämlich wenn er 1514 geboren wäre), „als er nach Rom ging (1540), um daselbst die hohe Schule der Kunst durchzumachen". Igino's Aussage wäre demnach gar nichts werth, denn nach Herrn Schelle's Angaben ist Palestrina 80 Jahre alt geworden und hätte nur 54 Jahre davon der Komposition gewidmet. Man sieht, die Akten sind darüber noch nicht geschlossen. Als Anhang erhalten wir

noch eine Reihe kleiner Aufsätze, die theils in Dokumenten, theils in Nachträgen bestehen; darunter befindet sich auch die oben erwähnte Liste der Sänger und eine Liste der Kapellmeister. Besonders werthvoll ist das Tableau der Neumen nach Raillard.

Ueberblicken wir noch einmal die Leistungen Herrn Schelle's, so verdient einerseits der Entschluss, sich einer so wenig dankbaren und doch so wichtigen Aufgabe unterzogen zu haben, und dieselbe in einer Weise zu lösen, wie es bei dem lückenhaften und zerstreuten Material überhaupt nur möglich war, die volle Anerkennung der Fachgenossen; anderseits hat sich der Verfasser nicht nur begnügt, die vorhandenen Daten und Dokumente zu sammeln und zusammenzustellen, sondern hat sie in ein künstlerisches Gewand gekleidet, ausgeschmückt mit einer feinen und gewandten Diktion, welche dem Werke den Anspruch auf ein Kunstwerk sichern und dem Fachmanne wie dem Laien gleich werth machen.

Mittheilungen.

* Gaspar Vincenz in Würzburg schreibt 1625 in der Vorrede des „Bassus ad organum" zu Orlandus Lassus' Gesammtausgabe seiner Motetten „Magnum opus" von 1604: Als ich mich viel und oft verwundert, wohero es doch kommen sei, dass des fürnehmsten Componisten in Teutschland Orlandi de Lasso, bei seinen Lebzeiten der fürstl. Durchl. in Bayern gewesenen Capellmeisters, dessen Kunst und Fleiss auch die Ausländer in Ehren halten und nach Vermögen eifern, ohne erwogen er sich um die Kirche, in deme er deroselben Gesänge mit mehreren Stimmen zu singen so künstlich zusammengetragen, aufs höchst verdient gemacht, dennoch nun viel Jahr hero in den Kirchen fast nicht mehr gehöret wird, befinde ich fürnehmlich zwei Ursachen, eine allgemeine, und eine sonderbare.

Die Allgemeine hat nicht allein den Orlandum, sondern auch viel andere Welsche und Teutsche fürnehme Componisten aus der Uebung und täglichen Gebrauch gebracht. weil sie sich ansehen lasset, dass sie nicht allerdings ohne Grund sei.

Denn es ist am Tag, wenn man, bevorab in den Kirchen, nicht alle Stimmen ordentlich zusammen und untereinander höret, dass durch Abgang einer Stimme, oder auch nur weniger Noten, die Kunst verzückt und die Lieblichkeit des Gesanges merklich veringert wird, welches sonderlich in des Orlandi Gesängen geschieht, als in welchen die Folge: und gegen Fugen, Bünde, Cadenzen, mit einer solchen Art der vollkommenen und unvollkommenen Concordantz und Dissonantz Speciein gezieret, dass durch Ausbleibung einer Stimme, oder auch nur weniger Noten, man die Kunst nicht merket, und also desto weniger auf die Gesänge achtet.

Weil nun dergleichen vollkommenes absingen allein bei etlichen hohen Stiften und der Fürsten Kapellen, da alle und jede Stimme mit 3, 4 oder auch mehr Personen besetzt sind, zu haben, damit wann einer oder mehr Athem holen, die andern nichts desto weniger fortsingen und die Kunst ohne Verzuckung der Stimmen gehört würde, ist erfolget, dass an Orten und Enden, man eine solche volle und wohlbesetzte Musik nicht haben kann, aus Abgang und Verzuckung der Stimmen die Kunst und Lieblichkeit nicht also begriffen worden, und wegen der, aus solcher Ursachen hero geflossener Misshäle auch die Gesänge ausser Acht gelassen.

Diesem Uebel haben allem Ansehen nach diejenigen Rath schaffen wollen, welche von vielen Jahren hero solche Gesänge zu den Orgeln gesungen, damit die Orgelpfeifen, welche in ihrem Laut allezeit gleichstimmig, und so lange sie mit der Hand gerühret und Wind haben, nicht nachlassen, den Mangel der nach Athem greifenden Sänger ersetzen.

Es hat aber obgeregte sonderbare Ursache dieser guten Leute wohlmeinende Neigung auch zu Grunde gerichtet, weil die Organisten aus so vielen vornehmen Componisten, Gesängen den wenigsten Theil, und allein was ihnen gefallen, in Tabulatur gesetzt und was andere der Musik Verständige gern hören wollen, wenig in Acht genommen daher ist erfolgt, dass sie der Gesänge wenig gehabt und aus Faulheit nicht alle absetzen mochten, so dass auch die Zuhörer deren, welche sie so oft gehört, guten Theils müde geworden sind.

Es haben sich auch wohl nicht Wenige gefunden, welche der Musik nicht so viel Verstandes gehabt, dass sie einen Gesang in die Tabulatur hätten absetzen können, sondern haben dieselben entweder von einander abgeschrieben, oder sich des Strassburgischen Tabulatur-Drucks bedient, welches überall nicht ohne Fehler abgangen, und haben sich gleichwohl für grosse Meister gehalten.

Meines Ermessens hat der Ehrwürdige und Edel-Herr Ludwig von Viadana dieser Gesellen Hinlässigkeit strafen und ihren Hochmuth dämpfen wollen, indem er eine neue Manier erfunden, die Organisten der Mühe des Aussetzens zu entheben und der Musik Unerfahrene, ehe sie die Hand anlegen, dieselbe besser zu lernen gleichsam zu nöthigen.

Diesem sind sobald Andere nicht in Welschland allein, sondern auch in Teutschland nachgefolgt, welche nit allein ihre eigene, sondern auch fremde Gesänge auf solche Weise und über einen gemeinen Bass gesetzt, wie ich denn selbst auch dergleichen vier Bücher unter dem Namen: Promptuarii Musici habe ausgehen lassen. Hierauf erzählt Vincenz, wie er nun zu des Orlandi „Opus Musicum" einen Generalbass gesetzt habe in der Hoffnung, dass dasselbige Werk dadurch wieder mehr in Aufnahme käme, und auf Bitten seiner Freunde denselben durch den Druck bekannt gemacht. Weiterhin sagt er dann, dass die „gemeine Bürschl", deren Gespräch und frevelhaftes Urtheil zwar nicht hoch anzuschlagen sei, die Ziffern vielleicht nicht verstehen sollten, so möchten sie die Missklänge, welche durch ihr falsches Spiel entstehen, nicht dem Verfasser des Generalbasses beilegen. — Wenn man sich nun diese Bassstimme betrachtet und z. B. bei der 1. Nummer „Beatus vir" über 5 Zeilen Noten nur 12 Ziffern vorgezeichnet findet, so weiss man nicht, wie sich der Spieler zu so einem Basse verhalten soll, um nicht die Führung der Singstimmen gänzlich zu verdecken oder zu verderben; er müsste gerade den Satz auswendig kennen und dann brauchte er schliesslich die Generalbass-Stimme nicht mehr. Darin zeigt das 17. Jahrhundert eine grosse Barbarei, dass es den älteren Tonsätzen, welche einer schablonenhaften Orgelbegleitung so ferne standen und gerade durch ihr zartes Stimmengewebe sich auszeichneten, einen solchen Generalbass aufzwangen und denselben nicht nur schön fanden, sondern die Wirkung des Tonsatzes nach ihrer Meinung noch erhöht wähnten. Man begnügte sich nicht mehr an der künstlerischen Aufbauung des Satzes, sondern verlangte nach Klangfülle und Effekt und stellte an den Generalbass-Spieler eine Aufgabe, die erst dann in künstlerischer Weise zu lösen war, wenn er den Tonsatz im Gedächtniss hatte und geistig wie physisch völlig beherrschen konnte. Wie oft dies der Fall gewesen sein mag, lässt sich heute nicht mehr ermessen; dass aber die Aufgabe einem fremden Satze gegenüber eine fast unlösbare ist, wird kaum Jemand bestreiten können.

* Das k. k. Hofkabinet in Wien besitzt eine Medaille auf Ludwig Senfl geprägt, deren folgende Beschreibung wir Herrn Dr. L. R. von Köchel zu danken haben:

A. Das Brustbild enthält nur die Umschrift: „Ludovvicus Sennfl."

Der Revers soll nach Hauschild, Beitr. Anhang p. 105 u. 832 enthalten (hier fehlt der Revers):

℞ „Psallam Deo meo, quam diu fuero. 1529.“ Dazu bemerkte Dir. Dr. Jos. v. Bergmann: K. Karl V. wies ihm dd. Augsburg 19. Feb. 1520 funfzig Gulden rhein. Provision auf Engelhartszell an.

* Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. Nr. 7. Eine Abbildung des alten Kölner Domes (11. Jahrh.). Sphragistische Aphorismen. Ein Lobgedicht auf Albertus Magnus. Die 12 Monate aus einer Einsiedler Handschf. des 15. Jahrh. Züchtigers Bestellung. Zur hohenzollerischen Alterthumskunde. Ueber die Beerdigung von Ministerialen geistl. Stifte. Findlinge meist zur Geschichte von Schwäbisch Hall. Beilage mit Nachrichten u. Recensionen.

* Musica sacra. Abtheilung II. Vollständiges (?) Verzeichniss aller seit dem Jahre 1750—1781 gedruckt erschienener Choralbücher, Liturgieen, Schriften über Liturgie, Choral- und Gemeindegesang, sowie sonstiger diesen Gegenstand betreffender Werke. Nebst Angabe der Verleger und Preise (NB. mit Hinweglassung der Jahreszahlen). Im Anhange: Abhandlung über den Choral und die ältere Literatur desselben, von J. A. P. Schulz, kgl. dän. Hofcapellm., gestorben 10. Juni 1800. Preis 15 Sgr. Erfurt, 1872. E. Weingart (Körner'sche Buchhandlung). 8°. 47 pp. Die ältere Literatur ist sehr unvollständig vertreten.

An der Stadtbibliothek zu Hamburg ist an Stelle des verstorbenen Prof. Christ. Petersen, Herr Dr. M. Isler gewählt worden.

* An der grossherzoglichen Bibliothek zu Weimar ist jetzt Herr Dr. R. Köhler Bibliothekar.

* Herr Georg Becker hat unserer zu gründenden Bibliothek folgendes Werk zum Geschenk gemacht:

Toscanello | Opera dell Eccellentiss. | Musico | M. Pietro Aron Fiorentino | etc. Venetia, 1562 Dom. Nicolino. fol. Titelblatt, Index und noch mehrere Bll. handschriftlich ergänzt. Das Exemplar stammt aus der Landsberg'schen Bibliothek und trägt auf der Rückseite des 1. Pappdeckels die Worte:

„An Meister Landsberg | Zum Andenken an die verlohrene Wette | Rom den 20. Juny 38. von Fr. Hauser. |

* Wer von den Herren Mitgliedern der Gesellschaft für Musikforschung und den Herren Abonnenten der Monatshefte noch gesonnen ist, durch Zeichnung eines Subscriptions-Scheines auf die Publikationen sich an dem Unternehmen zu betheiligen und dasselbe zu unterstützen wird hiermit ersucht sich gefälligst in den nächsten Tagen schriftlich (durch Postkarte) bei der Redaktion zu melden. Die erste Anzahlung kann gleich oder im Januar nächsten Jahres geleistet werden. Da die Vorbereitungen zum Drucke des ersten Werkes erst geschehen können, wenn sich 200 Subscribenten gemeldet haben, so kann die Verzögerung der Anmeldung das ganze Unternehmen in Frage stellen.

Der beiliegende Aufruf an die Tonkünstler kann in beliebiger Anzahl von Exemplaren von der Redaktion gratis bezogen werden, und wird ersucht, durch persönlichen Einfluss die weitere Unterzeichnung desselben fördern zu wollen.

* Theod. Ackermann. Antiquarischer Anzeiger. München 1872 Nr. 59, enthält von Nr. 273—325 unter neueren Werken auch eine Reihe alter inkompleter Musikdrucke aus dem 16. u. 17. Jahrh. in einzelnen Stimmbüchern, wie von Joh. Agricola, Aichinger, Erbacher, Gumpelzheimer, Hasler, de Kerle, Langreder, Lasso, Meiland, Neritus, Regnard, Jac. Reiner, Ruschard, Sale, Santolius, Tonsor, Uttendal und Wert; ausserdem einige alte theoretische (Freigius 1582) und hymnologische Werke.

* Katalog Nr. 354, September 1872, von **Kirchhoff & Wigand** in Leipzig: Musikwissenschaft und Musikalien. 2850 Nrn. Enthält: Geschichte der Musik, theoretische Werke, Anleitung zur Musiktechnik, Aeltere praktische Musik, Opern u. Liederspiele seit dem 17. Jahrh., Neuere Kirchenmusik und Hymnologie und neuere praktische Musik. Besonders zu erwähnen wäre die reiche Auswahl Bach'scher Werke, Palestrina's Werke in der Alfieri'schen Ausgabe (7 fol. vol = 100 Thlr.), einige Werke von Corelli und Stimmbücher aus dem 16. Jahrh. Die Angabe der Drucker ist für den Bibliographen eine schätzenswerthe Zugabe.

* Quittung über erhaltenen Beitrag von 2 Thlrn. von den Herren E. Krause und Georg Becker.

* Als Mitglieder sind eingetreten: Herr Seminarlehrer **Bode** in Lüneburg, Herr C. A. **Diezel** in Elsterberg und Herr Organist J. H. **Meier** in Schönberg (Mecklenburg).

* 2. Liste der Subscribenten auf die Publikation älterer praktischer Musikwerke (siehe Monatsh. Nr. 5, Beilage zum Maihefte):

Se. Kgl. Hoheit der Kronprinz von Sachsen.
Herr Lyra, Pastor in Bevensen bei Lüneburg.
„ Adolf Cohn, Verlags- und Antiquariatshandlung in Berlin.
„ A. Asher & Co., Buch- und Antiquariatshandlung in Berlin.
„ Woworsky, kgl. Hofopernsänger in Berlin.
„ J. A. Stargardt, Buch- und Antiquariatshandlung in Berlin.
„ S. Calvary & Co. (G. H. Simon), Buch- und Antiquariatshandlung in Berlin
„ Prof. Friedrich Kiel in Berlin.
„ Louis Ehlert in Berlin.
„ Kapellmeister Carl Eckert in Berlin.
„ Kapellmeister Rob. Radecke in Berlin.
„ Prof. Friedr. Gernsheim in Köln.
„ Max Cohen & Sohn, Antiquariatshandlung in Bonn.
„ E. C. Rudolphi, Schweizerisches Antiquariat in Zürich.
„ Prof. Jul. Stern, Direktor des Konservatoriums in Berlin.
„ Prof. Dr. Alsleben, Vorsitzender des Berliner Tonkünstler-Vereins.
„ Prof. Aug. Haupt, Direktor des Instituts für Kirchenmusik in Berlin.
„ Dr. Julius Schäffer, Musikdirektor in Breslau.
„ Julius Lehnert, Musiklehrer in Breslau.
„ Ernst Reiter, Kapellmeister in Basel.
„ F. Wüllner, Hofkapellmeister in München.
„ David Nutt, Antiquariatshandlung in London.
„ Rudolph Schurig, Gerichtsrath in Chemnitz
„ L. Liepmannssohn in Berlin.
„ H. Wichmann, Musikdirektor in Berlin.
„ Kapellmeister Dr. Ferdinand Hiller in Köln.
„ Kapellmeister H. M. Schletterer in Augsburg.
„ Franz Witt, Redakteur in Stadtamhof (Regensburg).
„ Selmar Bagge, Direktor der Musikschule in Basel.
Die T. Trautwein'sche kgl. Hof-Buch- und Musikhandlung in Berlin.
Herr Prof. Dr. Theod. Kullack, Direktor der Neuen Akademie der Tonkunst in Berlin.

Verantwortlicher Redakteur **Robert Eitner**, Berlin, Schönebergerstrasse 25
Druck von **Otto Hendel** in Halle.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

IV. Jahrgang. 1872.

Preis des Jahrganges 2 Thlr. Bei direkter Zusendung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 2 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr.

Kommissionsverlag von T. Trautwein (M. Bahn), Berlin, Leipzigerstr. 107. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 11.

Zur fünf- oder vierstimmigen Passion von Jakob Reiner.

Von

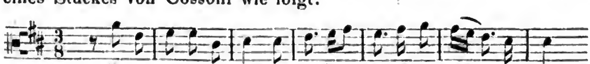
P. Anselm Schubiger.

Das Verdienst und die Ehre, manches bisher Unbekannte und Interessante über die Wirksamkeit und Lebensverhältnisse Jakob Reiner's aufgedeckt zu haben, gebührt unstreitig Herrn Othmar Dressler in Weingarten, der hiefür um so mehr den Dank jedes Freundes der Musikgeschichte verdient, da solche und ähnliche Aufschlüsse nicht ohne bedeutende Mühen und mit Opfern verbundenen Forschungen möglich sind. In der That findet sich das Faktum, dass Reiner ein Schüler Orlando Lasso's gewesen, noch in keinem bisher erschienenen Lexikon, während schon dasjenige von Walther, von Gerber, und selbst das in Württembergs Hauptstadt erschienene von Schilling denselben fälschlich als einen Konventualen des Klosters Weingarten bezeichnet haben. Schreiber dieses, der vor zwanzig Jahren noch dafür hielt, obgedachten Männern und namentlich Schilling hierin glauben zu dürfen, hatte nun diese Nachricht auch selber in einem Aufsatze verbreitet, welcher halb anonym in dem „Organ für kirchliche Tonkunst" 1853 No. 7 erschienen war, und in der „neuen Wiener Musik-Zeitung" kurz darauf vollständig aus dem „Organ" abgedruckt wurde. Nun ist er aber von der Unrichtigkeit dieser Angabe so vollkommen überzeugt, dass er freudig bereit ist, dieselbe als eine falsche in die Kammer „der historischen Irrthümer" zu verweisen. — Nebenbei sieht er sich aber auch veranlasst, einige nähere Aufschlüsse über ein Musikwerk Reiner's mitzutheilen, welches vor

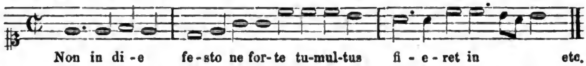
circa sechszig Jahren, einige Zeit nach der grossen Klöstersäcularisation, aus Weingarten käuflich an die hiesige Bibliothek gelangt war. Es sind dieses die Passionsgesänge (Turba) während der Charwoche, die Herr Dressler in seinen Mittheilungen über Reiner ebenfalls erwähnt hat, und welche dem Anscheine nach niemals im Drucke erschienen waren.

Dieses Musikwerk ist hier noch in 10 vollständigen Stimmheften vorhanden, die aber von zwei verschiedenen Schreibern herrühren, und in Rücksicht der Zeit ihres Entstehens ziemlich weit von einander abstehen. Die neueren Hefte, aus der Orgel- und Violonstimme bestehend, tragen die Jahreszahl 1745, und der Orgelstimme ist folgender Titel beigegeben: „Organum pro Passionibus quatuor in Septimana majore, transpositum et in ordinem ab antiquo redactum à F. M. R. Anno 1745. In usum Mūrii Weing.“ Die gleiche Jahrzahl ist auch der Violonstimme beigefügt. Der mit den blossen Anfangsbuchstaben angeführte Schreiber, Transpositeur und Redactor dieser Stimmen kann kein Anderer sein, als P. Meingos Rottach, da diese Schriftzüge mit denjenigen seiner eigenen Kompositionen vollkommen übereinstimmen. Die Arbeit Rottach's beschränkt sich jedoch nur darauf, dass er in diesen zwei Stimmen alle Stücke um einen Ton höher transponirte („transpositum“), dieselbe nach den alten Stimmen mit Taktstrichen versah und den zwei- und dreistimmigen Sätzen noch einen Orgelbass beifügte, welcher allerdings nicht obligat ist, und folglich wegbleiben darf. Die Autoren sind in beiden Heften folgenderweise angegeben: „Passio I^ma in Dom. Palm. Orlandi. — Passio II^da Reineri. — Passio III^a Reinero. — Passio IV. Auth. Sig^re Reinero“.

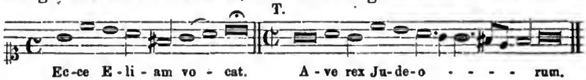
Die übrigen 8 Hefte bestehen aus lauter Singstimmen und stammen unter sich von der gleichen Hand her, die aber eine ganz andere und weit ältere ist, als jene der zwei obgenannten Stimmhefte. Während hier bei der ersten Passion der Name des Autors „Orlandi“ in vier Stimmheften beigefügt erscheint, wird derjenige Reiner's, der doch der Autor der drei letzten Passionen ist, nirgends genannt. Geschah das aus Bescheidenheit von ihm selber? — Leider stösst man daselbst auf kein Datum oder eine Jahreszahl. Wir haben diese Schriftzüge und namentlich die Schreibart ihrer Musiknoten mit Andern aus der Mitte des 17. Jahrhunderts verglichen, und fanden uns aus folgenden Gründen bewogen, die Schrift dieser Passionsgesänge für noch älter zu halten. In Separatstimmen von Tonstücken, die circa 1660 angehören, trafen wir die Taktstriche schon beinahe so häufig angewendet, wie bei der modernen Musik. So lautet der Anfang eines Stückes von Cossoni wie folgt:



Dagegen werden die Taktstriche bei unsern Passionen sehr oft ausgelassen. So beginnt die Sopranstimme die zweite, auf den Chardienstag fallende Passion (von Reiner) also:



Man trifft daselbst öfters sogar Sätze an, die nicht einmal einen einzigen Taktstrich vorweisen, wie das bei folgenden Stellen der Fall ist:

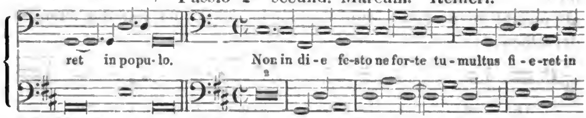


Hieraus dürfte es einleuchten, dass diese Schreibart um 70 bis 80 Jahre älter, als obiges „Ecce nunc" zu halten, d. h. in Reiner's Zeitperiode selber hinaufzusetzen sei. Vergleichen wir aber noch Rottach's Bearbeitung der Orgelstimme vom Jahre 1745 mit dem ältern Singbasse, so geht aus diesem Vergleiche das nämliche Resultat über das in Frage stehende Alter der Singstimmen hervor. Zu diesem Zwecke setzen wir hier die Rottach'sche Orgelstimme unter den ältern Singbass, und zwar genau in der Schreibart, wie sie in den betreffenden Exemplaren vorkömmt.

Passio 1ma secund. Mattheum. Orlandi.



Passio 2da secund. Marcum. Reineri.



Man kann hier gleich bemerken, dass Rottach schon fast überall Taktstriche anwandte, ausser bei jenen Stellen, wo eine Note, namentlich die alte Brevis in zwei verschiedene Takte eingetheilt werden musste, während in den alten Stimmheften eine Takteintheilung nur selten vorkömmt. Man hat darum hinreichenden Grund diese Letzteren um circa 150 Jahre älter zu halten, als die Rottach'sche Arbeit.

Endlich ist es noch ein anderer Umstand, der die Schreibweise dieser Separatstimmen einer früheren Zeit zueignet, nämlich dass sie schon im 18. Jahrhunderte nicht mehr Allen verständlich war. Es kömmt nämlich oftmal bei der letzten mit einem Aushalt versehenen Note eines Satzes noch für den Text ein Repetitionszeichen vor, ohne dass über demselben irgendwelche Noten angebracht wären, z. B.:



Nun hatte diese Schreibart im 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts die Bedeutung, dass diese letzte Note nicht blos durch einen einzigen Takt, sondern noch durch zwei bis drei Takte ausgehalten werden müsse, bis andere Stimmen die angedeutete Textwiederholung ausgeführt haben. So finden wir hier bei Reinerus:



Nun hat aber eine Hand des 18. Jahrhunderts den Sopran folgenderweise verändert und das Wiederholungszeichen durchgestrichen:



Solches kömmt vielfach und in allen Stimmheften vor.

Schwieriger dürfte der Entscheid sein, ob der vierstimmige Satz der drei letzten Passionen, wie derselbe in Weingarten noch vorhanden, von Reiner selbst herstamme, oder ob, wie Herr Dressler meint, derselbe nicht wohl von ihm herrühren könne. Dressler führt für seine Ansicht keinen andern Grund an, als dass dieses Opus in Regensburg nach einer älteren Handschrift fünfstimmig vorliege. Nun was die Separatstimmen von Einsiedeln betrifft, so ist daselbst die „Passio secunda secundum Marcum“ ebenfalls fünfstimmig, aber bei weitem nicht in allen Sätzen, denn manche von ihnen sind nur drei- oder zweistimmig. Da finden wir aber durchaus keinen Grund sie als unächt anzusehen. Zum Vergleiche folge hier nur der letzte Satz derselben:



Anders verhält es sich mit den zwei letzten Passionen — nach Lucas und Johannes —, welche in der Einsiedeln'schen Handschrift

ebenfalls nur vierstimmig vorhanden sind. Obgleich der Tenor in zwei Exemplaren sich vorweist, und das eine auf dem Umschlag Tenore 1mo, das andere Tenore 2do genannt ist, haben doch beide Stimmen durchweg den gleichen Inhalt. Dessenungeachtet vermögen wir nicht den Satz als defekt, korrumpirt und unächt zu erklären. Reiner mag diese beiden Kirchenwerke für Weingarten schon ursprünglich vierstimmig gesetzt, und später ein Anderer die Sache fünfstimmig bearbeitet haben. Hätte Reiner sie schon anfänglich zu 5 Stimmen gesetzt, so lässt sich's kaum denken, dass man in Weingarten diesen Satz nicht dem 4stimmigen vorgezogen hätte, da schon die zwei ersten Passionen die erstere Stimmenanzahl haben. Doch über diesen Zweifel lässt sich erst durch Vergleichung mit grösserer Gewissheit urtheilen. Darum lassen wir einige Sätze Reiner's aus der 4. Passion Johannis folgen, wobei aber zur Ersparung des Raumes die Schlüssel theilweise geändert sind:

No. 1.



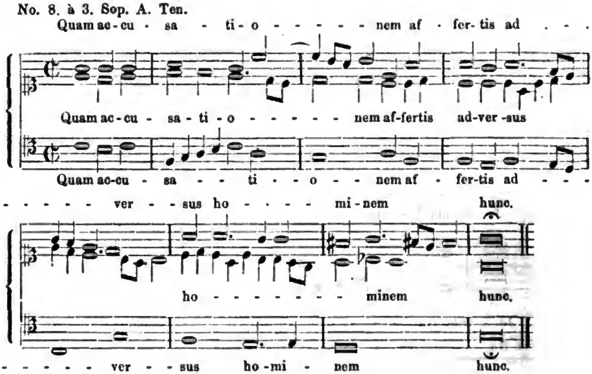
No. 3. T.



No. 7. à 2. Sop. Alto.



No. 8. à 3. Sop. A. Ten.



Gluck's Orpheus in München 1773.

Von

Moritz Fürstenau.

Im Besitze der Königlichen Musikaliensammlung zu Dresden befindet sich eine geschriebene Partitur von Gluck's *Orpheus*, welche sich in der Hauptsache an die erste Wiener Bearbeitung von 1762 und an die gedruckte italienische Partitur (Parigi 1764) anschliesst, ausserdem aber einige Musikstücke enthält, die neu hinzu komponirt sind, durchaus aber nicht in den Rahmen des ursprünglichen Meisterwerkes passen und von dem Stile der Oper, wie solcher den Musikfreunden lieb und theuer geworden ist, gänzlich abweichen. Dieselben gehören, wenn sie überhaupt von Gluck herrühren, einer früheren Schreibweise des Meisters an. Ein zu der mir vorliegenden Partitur gehörendes Textbuch beweist, dass die Oper in dieser Gestalt während des Carnevals 1773 in München aufgeführt worden ist.

Der Titel dieses Buches lautet:

„Orfeo et Euridice. Azione teatrale per musica da rappresentarsi nel nuovo teatro di corte per comando di S. A. S. E. Massimiliano Gioseppe, Duca dell' Alta, e Bassa Baviera, e del Palatinato Superiore etc. etc. nel carnevale dell' anno 1773. *La Musica è del Signor Caval. Cristoforo Gluck. Monaco. Apresso Francesco Gioseppe Thuille."*

Nach einer kurzen Angabe des Inhaltes *(Argomento)* und der Verwandlungen *(Mutazioni di Scene)* folgt das Personenverzeichniss:

Orfeo, il Signor Cajetano Guadagni.
Euridice, la Signora Giuditta Lodi.
Amore, il Signor Carlo Moschino, Virtuoso di Camera d. S. A. E. d. B. (Elettore di Baviera).
Ombra, il Signor Valentino Adamberger, detto Adamante, Virtuoso di Camera di S. A. E. di Baviera.
Plutone, il Signor N. N.

Das Textbuch hat 77 Oktav-Seiten. Die Seiten 72—77 bilden einen Nachtrag, welcher den Text zu einem Theile der nachkomponirten Stücke enthält, ein anderer Theil desselben ist bereits im Haupttexte befindlich. Es sind die Parthien des Schatten und Pluto's, welche sich ausschliesslich im Nachtrage finden. Dieselben sind auch im Personenverzeichniss aufgeklebt, waren also ursprünglich nicht im Textbuche vorhanden. In der Partitur ist die Reihe der Musikstücke, wie sie das Textbuch inclusive Nachtrag angiebt, nicht unterbrochen; es steht dort Alles an gehöriger Stelle. Die Partitur (2 Bände in Quer-Folio, 94 und 130 Blatt) trägt den Titel: *Orfeo et Euridice del Sign. Caval. Cristoforo Gluck.* Dieselbe ist in Leder eingebunden, enthält in Golddruck das Churf. bayersche Wappen und stammt aus dem Besitze der Churfürstin von Sachsen, Marie Antonie, jener geistvollen Malerin, Dichterin und Komponistin, über welche in neuerer Zeit viele Mittheilungen gemacht worden sind*).

Die Fürstin befand sich während des Carnevals 1773 in München und interessirte sich lebhaft für die Aufführung der Gluck'schen Oper. Sie suchte die Schwierigkeiten, die das Theater- und Orchesterpersonal erregte, durch Vertheilung schöner goldener Dosen zu beseitigen. Der damals sehr berühmte Altist Gaetano Guadagni, für welchen Gluck 1762 in Wien die Rolle des Orpheus geschrieben, war auf Veranlassung der Churfürstin im Sommer 1772 aus Verona

*) Moritz Fürstenau in den Beiträgen zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Zweiter Theil. (Dresden 1862), so wie in der wissenschaftlichen Beilage zur Leipziger Zeitung 1856 (No. 88 flg.). — Dr. Julius Petzholdt im Anzeiger für Bibliographie und Bibliothekwissenschaft 1856. — Dr. Carl von Weber in „Marie Antonie Walpurgis, Churfürstin zu Sachsen" u. s. w. Dresden, 1857.

nach München gekommen. Aus dem Berichte eines Mitgliedes der sächsischen Gesandtschaft am bayerschen Hofe geht hervor, dass er und wahrscheinlich auch Marie Antonie die eigentliche Veranlassung zur Aufführung des Orpheus in München gegeben hatten.

Aus den später folgenden Scenarien der Münchener und Wiener Partituren wird die Verschiedenheit derselben am augenscheinlichsten hervorgehen. Vielleicht dass von anderer Seite, nachdem nun aufmerksam auf die Sache gemacht worden ist, Aufklärungen darüber erfolgen, ob die Bearbeitung von 1773 in ihrer Totalität von Gluck ist. Weder das Textbuch, noch die Partitur, noch jener Bericht eines sächsischen Diplomaten in München enthalten irgend eine Hindeutung, dass nicht alle Musikstücke der Münchener Partitur von Gluck seien. Der künstlerisch-musikalische Inhalt der neukomponirten Stücke freilich weicht, wie schon bemerkt, von dem Charakter der Oper, wie er allgemein bekannt geworden ist, gänzlich ab. Die neuen Nummern sind mit wenigen Ausnahmen unbedeutend und gehören der konventionellen Schreibweise der damaligen italienischen Oper an. Die nachkomponirten Stücke sind ziemlich reich instrumentirt und zwar in einer Weise, die nicht überall an Gluck erinnert. Fast sollte man glauben, dass der Meister keinen Theil an der Bearbeitung von 1773 hat, obgleich manche Beweise vorliegen, dass er auch nach dem Orpheus (1762) wiederholt in die alte Weise zurückgefallen ist, namentlich wenn es sich um Hofopern handelte. Ich erinnere hier an *Il Parnasso confuso* (1765), *La Corona* (1765), Festspiel für Parma (1769) u. s. w. Rührt die Münchener Bearbeitung von Gluck her, so wird sie der Meister im Jahre 1772 geschrieben haben; er befand sich damals in Wien und beschäftigte sich bereits mit Iphigenia in Aulis für Paris. Seit 1769 war kein grösseres Werk von ihm erschienen; Zeit wäre ihm also zu jener Bearbeitung geblieben. Dieselbe war sicher erfolgt, um die Dauer der Oper zu verlängern und den Anforderungen, welche man zu jener Zeit an eine Carneval-Oper machte, mehr anzupassen.

Wenn die Münchener Bearbeitung nicht von Gluck ist, so liegt die Vermuthung nahe, dass dieselbe vom damaligen Churfürstl. Bayerschen Kapellmeister Andrea Bernasconi, oder von Antonio Tozzi herrühren könnte. Letzterer befand sich wahrscheinlich damals in München. Er benutzte sogar für seinen Orpheus (s. später) einiges von den neuen Textzuthaten der Gluck'schen Oper.

In London, wo Gluck's Meisterwerk während der Saison 1769—1770 in der ursprünglichen Gestalt (1. Akt) aufgeführt worden war, hatten Joh. Christian Bach und Pietro Guglielmi Zusätze gemacht*). Guadagni sang dort auch den Orpheus. 1792 kam die Oper in London wiederum

*) Noch jetzt wird fälschlich hin und wieder der „Orfeo" unter die Opern Bach's gerechnet.

zur Aufführung, doch abermals in sehr verstümmelter Gestalt mit Zusätzen von Sacchini, Bach, Händel u. s. w.; Gyrowetz hatte eine neue Ouverture dazu geschrieben *).

Der bereits erwähnte Bericht jenes sächsischen Diplomaten in München ist nicht ohne Interesse, da er die Stimmung des dasigen Publikums gegenüber dem Orpheus wiederspiegelt. Ich theile deshalb das Aktenstück wörtlich mit:

Munic ce 7. *Février* 1772.

Vendredi (5. Febr.) *Elles* (Marie Antonie) *assisterent á la premiére representation de l'Opera, Orpheus, que Guadagni a apporté, et que l'Electeur a fait executer pour ce chanteur* **). *Il y joue son rôle au mieux. Il y a du grand dans son action: et quoique sa voix commence à baisser, elle brille dans cet opera quit paroit être fait exprés pour lui. C'est un spectacle tout à fait extraordinaire, et je n'ai jamais rien vu de semblable dans ce genre. Le jeu, et la musique y font un grand effét, et excitent un tristesse, qui va jusqu'a l'ame, au point, qu'on pourroit ce passer entièrement des paroles de la poesie. Il paroit, que le compositeur qui est le fameux Gluck, ce soit proposé de faire un chef d'oeuvre d'un spectacle lugubre, à quoi il n'a pas mal réuissi: car sans le devouement, qui est rejouissant, les spectateurs s'en retourneroient fort melancoliquement chez eux. Au reste ce spectacle est trés difficile à executer.*

Il y en a à Vienne, où il a été produit, 29 *epreuves, avant qu'on en ait pû donner une première representation, et encore n'atelle par bien réussi. On trouve ici, que cette musique seroit plus convenable pour la Semaine Sainte, que pour le carneval; il y a des cabales dans l'Orchestre: la Cour s'en mêle: S. A. A. Madame l'Electrice de Saxe est fort portée pour cet opera, ce qui fait, que ceux qui respectent le suffrage de cette auguste Princesse, n'ont garde d'y trouver à redire.*

Im Januar 1775 wurde eine 3aktige Oper „*Orfeo et Euridice*" von Ant. Tozzi, Kapellmeister der Opera buffa in München, gegeben, welche die Churfürstin auch hörte, da sie sich zu jener Zeit wieder dort befand. Unser Diplomat schrieb über diese Oper nach Dresden:

Munic ce 12. *Janvier* 1775.

„*Il y a des belles choses dans la musique de cet opera, qui est de a composition d'un maitre Italien, nommé Tozzi: elle ne vaut cependant par celle de Gluck, qu'i a mis le premier cet opera en musique.*"

Schubert in seiner „Deutschen Chronik 1775" (I. S. 239 flg.) bespricht die Oper ausführlich und stellt sie auch weit hinter Gluck's Orpheus. Die königliche Musikaliensammlung zu Dresden besitzt

*) C. F. Pohl: Haydn in London. Wien, 1867. Seite 60 flg.

**) Auch der Generalprobe am 4. Februar hatte die Churfürstin beigewohnt.

Textbuch und Partitur der Oper, ebenfalls aus dem Nachlasse der Churfürstin Marie Antonie *). Die Dichtung **Calzabigi's** ist in den Hauptzügen, sogar dem Wortlaute nach, beibehalten; auch in musikalischer Beziehung hat Tozzi sein grosses Vorbild nicht ohne Nutzen studirt, dafür spricht namentlich die Furienscene. Der Schluss der Inhaltsangabe des Textbuchs lautet:

> „*Quaesta amorosa Favoletta fà il soggeto del presente Drama. Il Sign. Calzabigi l'espose il primo con molto applauso all' Imperiale Teatro di Vienna con tre soli personaggi, e in un Atto cortissimo. Comparve poi sopra il Teatro di sua Maestà Britannica in Londra con non minore gradimento nella passata stagione con vari tumultary et estemporanei accrescimenti, ma in un Atto solo. Comparisa adesso in tre atti, accresciuto di personaggi, e di scene per accommodarsi alla durata di simili spettacoli.*“

Zum Schluss mögen nun die Scenarien der Münchener Partitur von 1773 und der Wiener von 1762 folgen:

Münchener Partitur. 1773.	Wiener Partitur. 1762.
Atto I. Scena I.	Ohne Aktbezeichnung.
1. Ouverture: Allegro, C-dur, 4/4 Takt.	Dasselbe Musikstück.
2. Orfeo und Chor: Un poco Andante, C-moll, 4/4 Takt. „Ah! se intorno.“	Dasselbe Musikstück.
3. Recitativo. Orfeo: „Basta, basta, o Compagni.“	Dasselbe Musikstück.
4. Ballo: Larghetto, Es-dur, 3/4 Takt.	Dasselbe Musikstück.
5. Wiederholung des Chores: „Ah! se intorno.“	Dasselbe Musikstück.
6. Fehlt.	Arie. Orfeo: F-dur, 3/8 Takt. „Chiamo il mio ben cosi.“
7. Recitativo. Orfeo: „Euridice! Euridice! ombra cara.“	Dasselbe Musikstück.
8. Arietta. Orfeo: F-dur, 3/8 Takt. „Chiamo il mio ben cosi.“	Dasselbe Musikstück.
9. Recitativo. Orfeo: „Euridice! Euridice! ah, questo nome.“ **)	Dasselbe Musikstück.
10. Arietta. Orfeo: F-dur, 3/8 Takt. „Piango il mio ben cosi.“	Dasselbe Musikstück.
11. Recitativo. Orfeo: „Numi! barbari numi!“	Dasselbe Musikstück.

**) Die Recitative No. 7 und 9 enthalten die Instrumentation der Pariser Partitur. In der Wiener Partitur fehlt das 2. Orchester mit den Echo's.

*) Die Partitur ist von derselben Hand geschrieben, wie die des Gluck'schen Orpheus (1773); auch der Einband ist derselbe.

Scena II.	Ohne Angabe der Scenen.
12. Recitativo. Amore, Orfeo: „T'assiste Amore.“	Dasselbe Musikstück.
13. Aria. Amore: Andante, G-dur, $^{3}/_{4}$ Takt. „Gli sguardi trattieni.“	Dasselbe Musikstück.
14. Recitativo. Orfeo: „Che disse!“	Dasselbe Musikstück.
Scena III.	
15. Ballo: Maestoso. Es-dur, $^{4}/_{4}$ Takt.	Dasselbe Musikstück.
16. Recitativo col Basso. Plutone (Bass): „Implacabili Dei.“	Fehlt.
17. Aria. Plutone: Allegro assai, G-dur, $^{4}/_{4}$ Takt mit Streichquartett, 2 Hörnern, 2 Oboen und Fagott. „Quel Audace.“	Fehlt.
18. Harfenvorspiel: C-moll, $^{4}/_{4}$ Takt.	Dasselbe Musikstück.
19. Coro: Andante un poco, C-moll, $^{3}/_{4}$ Takt. „Chi mai dell' Erebo.“	Dasselbe Musikstck.*)
20. Ballo: Presto, C-moll, $^{3}/_{4}$ Takt.	Dasselbe Musikstück.
21. Coro wie No. 19, doch erweitert.	Dasselbe Musikstück.
22. Arietta (Orfeo) con Coro: C-moll, $^{4}/_{4}$ Takt. „Deh placatevi con me.“ Ohne Verzierung am Schluss.	Dasselbe Musikstück. Mit Verz. am Schluss.
23. Coro: Adagio, Es-dur, $^{3}/_{4}$ Takt. „Misero giovane.“	Dasselbe Musikstück.
24. Aria. Orfeo: Un poco lento, C-moll, $^{4}/_{4}$ Takt. „Mille pene, ombre moleste.“	Dasselbe Musikstück.
25. Coro: Adagio, F-moll, $^{3}/_{4}$ Takt. „Ah quale incognito.“	Dasselbe Musikstück.
26. Aria. Orfeo: Largo, F-dur, $^{3}/_{4}$ Takt mit Streichquartett und 2 Fagotten. „Men tiranne, ah voi sareste.“ Nicht zu vergleichen mit dem schönen Gesange der Wiener Partitur.	F-moll. $^{4}/_{4}$ Takt.
27. Coro: Andante-Allegro, F-moll, $^{3}/_{4}$ Takt. „Ah quale incognito.“	Dasselbe Musikstück.
28. Chaconne: C-moll, $^{3}/_{4}$ Takt mit Streichquartett, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörnern und Fagotten.	Fehlt.
Atto II.	
Scena I.	
29. Recitativo mit Streichquartett, Solo-Oboe und Hörnern: Euridice. „Questo dunque l'Eliso.“*)	Fehlt.

*) Hat die Bezeichnung: „Un poco Allegro.“

*) Dieser Text kommt auch im Orpheus von Tozzi vor.

30. Aria. Euridice: Andantino. B-dur. $^3/_4$ Takt mit Streichquartett, 2 Flöten, 2 Clarinetten und Fagotten. „Chiari fonti, or mi ritiri."*) Ursprünglich stand im Textbuche ein anderer Text: „Di calma è qui il soggiorno."	Fehlt.
31. Recitativo col Basso. Ombra, Euridice: „Del bel regno felice."	Fehlt.
32. Aria. Ombra: Andante, G-dur, $^4/_4$ Takt mit Streichquartett, 2 Flöten u. 2 Hörnern. „Qui costante amor ne accende."	Fehlt.
33. Recitativo col Basso. Euridice: „Deh lasciatemi in pace."	Fehlt.
34. Aria. Euridice: Allegro, Es-dur, $^4/_4$ Takt mit Streichquartett, Solohorn, 2 Flöten u. 2 Hörnern. „D'obbliar sospiro anch'io."*) Coloraturarie mit grossem Hornsolo.	Fehlt.
35. Ballo: F-dur, $^3/_4$ Takt.	Dasselbe Musikstück.
Scena II.	
36. Recitativo con strom. (Streichquartett). Amore: „Non temete ombre amiche."*)	Fehlt.
37. Aria. Amore: Allegretto, B-dur, $^3/_4$ Takt mit Streichquartett. „Bel piacer è per Amore." Die einzige Arie mit da capo.	Fehlt.
Scena III.	
38. Recitativo con str. Orfeo: „Che puro Ciel!" Am Schluss Chor: „Giunge Euridice.	Dasselbe Musikstück.
39. Coro: Andante con moto, F-dur, $^3/_4$ Takt. „Vieni a' regni del riposo."	Dasselbe Musikstück.
40. Ballo: B-dur. $^3/_4$ Takt.	Dasselbe Musikstück.
41. Recitativo. Orfeo: „Anime aventurose." Am Schluss Chor: „Viene Euridice."	Dasselbe Musikstück.
42. Coro wie No. 39. „Torna, o bella."	Dasselbe Musikstück.
43. Ballo I: Larghetto, F-dur, $^4/_4$ Takt mit Streichquartett, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörnern und Fagotten.	Fehlt.
44. Ballo II: Allegro moderato, F-dur, $^4/_4$ Takt, instrumentirt wie No. 43.	Fehlt.
45. Ballo III: Allegro, F-dur, $^6/_8$ Takt, instrumentirt wie No. 43.**)	Fehlt.
Scena IV.	
Von hier an stimmen beide Partituren überein. Die 5. Scene in der Münchener Partitur beginnt mit dem Auftreten des Amors, die letzte mit der Verwandlung zum Tempel.	

*) Dieser Text kommt auch im Orpheus von Tozzi vor.

**) Nach dem Ballo degli Eroi ed Eroine wurde der Chor Nr. 42 wiederholt.

Einige berichtigende Bemerkungen

zu dem Aufsatze in No. 6 und 7 d. Bl.: „Ein bisher unbekanntes protestantisches Gesangbuch vom Jahre 1531. Von Otto Kade.“

Die nachfolgenden Bemerkungen bringen im Wesentlichen nur eine genauere Zurechtstellung etlicher von Hrn. O. Kade mitgetheilter geschichtlicher Angaben über die in dem gedachten Gesangbuche in Noten gedruckten Singweisen. Ich halte mich dabei an die Reihenfolge (und Nr.) derselben im Gesangbuche.

Nr. 1. **Aus tiefer not schrei ich zu dir.** Phrygische Melodie.

Die aus dem Jobst Gutknecht'schen Drucke, Nürnberg, 1531, mitgetheilten Abweichungen von der gewöhnlichen Fassung sind ohne Zweifel Druckfehler.

Nr. 3. **Dies sind die heilgen zehn gebot.** Dorische Singweise.

Von Hrn. Ludw. Erk ist bereits (s. Nr. 8 d. Bl.) darauf hingewiesen, dass diese Singweise bereits 1525 im anderen Theile des Strassburger Kirchenamtes sich vorfinde. Nachdem die beiden einzigen bis jetzt bekannten Exemplare desselben in dem beklagenswerthen Brande der Strassburger Bibliothek zu Grunde gegangen sind, möchte der annoch vorhandene älteste, mit jenem unzweifelhaft genau übereinstimmende Druck wol derjenige sein, welcher sich in einem bislang selbst Wackernagel entgangenen Gesangbüchlein vom Jahre 1526 befindet: „Psalmē, gebett, vnd Kir- ‖ chen übūg wie sie zů Strass- ‖ burg gehalten werden. . . Bey Wolff Köphel 1526.“ Hier steht unsere Singweise Bl. xxj und zwar in ganz derselben Aufnotirung, wie sie noch das grosse Strassburger GB. 1560 gibt und wie sie von Hrn. Erk in Nr. 8, S. 168, aus der Ausgabe vom J. 1530 mitgetheilt wird, falls hier, wie ich fast voraussetzen möchte, das *g* zu „uf“ Schreib- oder Druckfehler ist, nämlich statt *f*. Die starken Abweichungen des Gutknecht'schen Druckes, welche die Singweise hypodorisch ausgestalten, sind gewis mit Hrn. L. Erk nur auf Rechnung von Ungenauigkeiten und Fehlerhaftigkeit zu setzen, wie denn der Notendruck in dem ganzen Buche von höchst geringer Zuverlässigkeit und Sorgfalt zu sein scheint.

Nr. 5, 8, 9, 15 und 22. Der erste Theil des Strassburger Kirchenamts, worin die unter den obigen Nummern bei Jobst Gutknecht 1531 gedruckten Melodien zuerst erscheinen (**Ich glaub in GOtt vater den allmächtigen, Es wolt uns GOtt gnädig sein, Wol dem menschen der wandelt nit, Aus tiefer not,** hypoionisch, **Ach GOtt wie lang vergissest mein**) ist vielleicht schon vom J. 1524. Vergl. Wackernagel Bibliographie S. 73. Der durch Wackern. veranstaltete Facsimile-Abdruck desselben ist gegenwärtig nach dem Untergange des Originals doppelt werthvoll.

Nr. 25 und 43. **O HErr wer wird wohnunge han** und **O HErre GOtt begnade mich.**

Beide Singweisen kommen nicht erst hier im Jobst Gutknecht'schen Drucke vom J. 1531 vor, sondern bereits 1525 im andern Theile des Strassburger Kirchenamtes. Wackernagel Bibl. S. 73, nr. CLXXXIX. Letztere Liedweise erscheint in den obgedachten Strassburger Psalmen etc. vom J. 1526 zweimal: zu dem Liede **O HErre GOtt begnade mich**, Bl. xxvij[b] bis xxxj[b] in der Weise, dass die Noten (mit wechselndem Rhythmus) zu jedem der 5 Gesetze dieses Liedes wiederholt werden; sodann Bl. liiij noch einmal zu dem Psalmliede **Wol den die steif sind auf der bahn**, hier aber nur das Anfangsgesetz unter Noten.

Nr. 46, 48, 49 und 53.

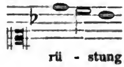
Die unter diesen Nrn. bei Jobst Gutknecht auftretenden Melodien **An wasserflüssen Babylon**, **Es sind doch selig alle die**, **Nun welche hie ihr hoffnung gar** und **HErr GOtt ich trau allein auf dich** stehen nicht hier zuerst, sondern bereits 1525 im dritten Theile des Strassburger Kirchenamtes. Vergl. Wackern. Bibl. S. 74, Nr. CXC. Von da gehen sie in die nachfolgenden Ausgaben der Psalmen, Gebete und Kirchenübung, 1526 ff. über. Die Gestalt der letztgedachten Singweise bei H. L. Hassler 1608, abgedruckt auf S. 128 dieser Blätter, hat nicht bloss einige „verwandtschaftliche Züge" mit den alten Strassburger Drucken gemein, sondern es ist noch immer dieselbe Melodie, nur etwas stark nach Ort und Zeit umgewandelt, dergleichen auch bei mancher andern älteren Singweise zu bemerken ist.

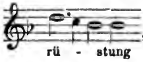
Nr. 50 und 52. **Da Israel aus Egypten zog** und **HErr GOtt der du erforschest mich.**

Für die erstere Weise ist nicht der vorliegende Nürnberger Druck von Jobst Gutknecht 1531 die erste Quelle, noch für die andere die Ausgabe der Psalmen... Strassburg 1530, sondern für beide ein Einzeldruck vom J. 1527: „Die zweene Psalmen: In exitu Israel etc. und Dn̄e probasti me (Strassburg, Köpphel) Anno M. D. XXVII." Die gedachten Singweisen stehen hier Bog. Kj[b] und ij[a], und Bog. Kiij[b] und iiij[a]. Dieser Einzeldruck, nur ein Bogen in 8°, ist gleichsam ein Anhang zu dem obgedachten Gesangbüchlein vom J. 1526, woraus sich die Bezeichnung desselben mit dem Buchstaben K erklärt. Wie aus Wackern. Bibl. S. 98, Nr. CCXLIX, hervorgeht, hatte dieser Einzeldruck bis vor 2 Jahren noch einen Doppelgänger in zwei Exemplaren der öffentlichen Bibliothek zu Strassburg.

Nr. 54. **Ein feste burg ist unser GOtt.**

Statt der Anfangsnote bei Gutknecht müsste eine Minima-Pause stehen. Die Lesart d̄b zu „rüstung" anstatt des ursprünglichen d̄c ist mir zuerst im zweiten Theile des grossen böhmischen Brüdergesangbuches vom J. 1566 entgegen getreten, Bl. L[a]. Sie findet sich danach auch bei Sigm. Hemmel 1569, Wolfgang Ammon 1578 und

anderswo. Im 17. Jahrhunderte erlangt sie durch Joh. Crüger's Gesangbücher das Uebergewicht. Bereits früher (1544 bei Georg Rhau, nr. LXIII, in einem 4stimmigen Tonsatze von Lupus Hellingk) tritt eine andere Abweichung auf (d̄ c b), die ebenfalls eine weite Verbreitung erlangt, und zwar in mehrfacher Ausgestaltung. Seth. Calvisius 1597 ff., Melch. Vulpius 1604 ff., Bodenschatz 1608: 

H. L. Hassler 1608: 

, J. Eccard 1597: 

Auch diese Lesart möchte wol noch in Uebung sein.

Nr. 55. **Nun freut euch lieben christen gmein.**

Lied und Weise kommen schon früher vor als bei Joh. Walther, nämlich in den Etlich Cristlich lidern und danach in den Erfurter Enchiridien. Die von Hrn. O. K. mitgetheilte Schlusszeile thut dar, dass die später ziemlich weitverbreitete Abweichung in den Anfangstönen derselben: c̄ h e, anstatt h a d, verhältnismässig früh schon auftritt. Tucher II, 267 nennt sie eine „zuerst bei Zinkeisen 1584 vorkommende Variante." Durch Calvisius (1597 ff.) scheint sie in Obersachsen (B. Gesius 1607, Bodenschatz 1608, Stobäus 1634) zur Herrschaft gelangt zu sein. Der Thüringer Vulpius stellt beide Lesarten zur Wahl, wogegen in Süd- und Westdeutschland die ursprüngliche Tonfolge vorherrschend bleibt. Joh. Walther gibt selbige in verzierter Form: ein Verfahren, welches, so lange der Tenor die Singstimme führte, bei mehrstimmigen Aufführungen etwas gewöhnliches war. Man vergleiche ausser den Walther'schen Tonsätzen die bei Hans Kugelmann 1540, Georg Rhau 1544, Sigm. Hemmel 1569 u. a. Eine äusserst anziehende Behandlung der in Rede stehenden frischen Kirchenmelodie liefert G. Rhau unter Nr. LXXXIX in einem 4st. Tonsatze von Benedict Ducis, wieder abgedruckt in Winterfeld's Liedern Luther's.

Nr. 59. **Gebenedeit sei GOtt der HErr.**

Winterfeld versetzt das erste Vorkommen dieser Liedweise ins Jahr 1525, ohne jedoch eine Quelle anzugeben. Wackernagel druckt III, 710 das Lied allerdings aus den W. Köpphel'schen Psalmen vom J. 1530 ab, allwo sich auch dessen Singweise vorfindet, versetzt aber den ebenfalls die Melodie mit darbietenden undatirten Druck, woraus er den Text in der ersten Aufl. seines deutschen Kirchenliedes (1841, S. 437 ff., Nr. 538) mittheilte, ins J. 1527. Bibl. S. 98, Nr. CCLI.

Nr. 63. **Verleih uns friede gnädiglich.**

Wackern. gibt III, 22 als (vorläufig) älteste Quelle für Luther's Lied und dessen Singweise nicht das Augsburger GB. von 1532 an (Ain christliche ermanung" u. s. w.), sondern die „Geistlichen lieder

auffs new gebessert zu Wittemberg 1531", so dass es also auch S. 130 d. Bl. anstatt Nr. 37 (aus Versehen für Nr. 36 gedruckt) Nr. 35 heissen muss. Die eigentlich erste Quelle für Lied und Weise ist bekanntlich das bislang noch nicht wieder aufgefundene Joseph Klug'sche GB. vom J. 1529.

Nr. 64. **Es ist das heil uns kommen her.**

Aelter noch als in den Erfurter Enchiridien ist der Druck, sowohl des Liedes als der Weise, in den Etlich Cristlich lidern, welche bei diesem Liede ausdrücklich die Jahreszahl 1523 angeben.

Nr. 68. **Vater unser wir bitten dich.**

Diese von Hrn. O. K. als demselben „gänzlich unbekannt" bezeichnete und daher auf S. 131 dieser Zeitschrift aus dem Gesangbuche vom J. 1531 in Noten wieder abgedruckte Singweise kommt bereits sammt ihrem Texte im andern Theile des Strassburger Kirchenamtes vom J. 1525 vor (Wackernagel Bibl. S. 73, nr. CLXXXIX). In Köpphels Psalmen vom J. 1526 steht sie Bl. lxiij[b] und lxiiij[a]. Da Hr. O. K. obiger Bemerkung hinzufügt: „Alle Versuche, sie irgendwo zu finden, scheiterten;" so erlaube ich mir diejenigen Gesangbücher des 16. Jahrhunderts, worin sie mir noch sonst begegnet ist, hier anzuführen. Es sind dies die Rigaer Kirchenordnung vom J. 1537, das Augsburger Gesangbüchlein vom J. 1557 (hier mit dem Liede über Ps. 30 **Ich will sehr hoch erhöhen dich**) und die Strassburger Gesangbücher von Carl Acker 1568 und Theodosius Rihel 1569, 1571 und 1578. Aus Wackernagel's Bibliographie und Kirchenlied I würde sich die Zahl dieser Gesangbücher wol noch vermehren lassen.

Nr. 71. **JEsus Christus unser heiland, Der den tod überwand.**

Ist die Singweise, welche der Jobst Gutknecht'sche Druck diesem Liede beigibt, wirklich noch diejenige der Erfurter Enchiridien vom J. 1524? Letztere hält sich allerdings noch eine Zeit lang (so in den Enchiridien vom J. 1526), verschwindet aber später, seitdem das Wittemberger Gesangbuch, gedruckt bei Jos. Klug 1529 ff., sie durch eine volksmässigere Singweise ersetzt, welche bei Geo. Rhau 1544 vielfach, bei Val. Babst 1545 an einigen Stellen Abänderungen erfährt. Nur Joh. Walther's Chorgesangbüchlein hält, soweit meine Kunde reicht, die Singweise der Erfurter Enchiridien auch noch in den späteren Auflagen fest. Vergl. auch die Ausgaben der Lieder Luther's von Winterfeld und von Wackernagel.

Nr. 83. **Nun komm der heiden heiland.**

Sollte der „ganz eigene" Notendruck dieser Melodie nicht etwa der noch einigermassen unvollkommene Figural-Notendruck der Erfurter Enchiridien sein? Erst das Joseph Klug'sche Gesangbuch (1529 ff.) liefert selbigen in grösserer Deutlichkeit und gutem Stiche, wird darin freilich späterhin von dem „fein lustig zugerichteten" Valentin Babst'schen Drucke u. a. noch übertroffen. Indess stelle ich diese Ver-

muthung nur als bescheidene Anfrage hin, da mir sowol die eigene Einsicht in den Nürnberger Druck, wie auch eine weitere Erfahrung in Bezug auf geschriebene Noten aus jener früheren Zeit abgeht.

Obstehende berichtigende Bemerkungen, welche ich im Interesse der Sache nicht zurückhalten zu dürfen glaubte, wolle mir der Verfasser des in Rede stehenden Aufsatzes, Hr. Otto Kade, freundlichst zu gute halten. **Bodo**, Seminarlehrer in Lüneburg.

Recension.

ISRAËL, CARL: Musikalische Schätze in Frankfurt a/M. Beschrieben von . . . Separatabdruck aus dem Programme des Gymnasiums zu Frankfurt a/M. für Ostern 1872. Frankfurt a/M. Druck von Mahlau & Waldschmidt. 1872. 4º. 97 pp.

Wir erhalten hier einen sehr werthvollen Beitrag zur Musik-Bibliographie des XVI. und XVII. Jahrhunderts, indem der Herr Verfasser die bisher sich nur in wenigen Händen befindlichen handschriftlichen Kataloge der beiden Musik-Bibliotheken in der Peterskirche und des Gymnasiums daselbst in einem ausführlichen und getreuen Verzeichnisse bekannt macht. Der Jos. Müller'sche Katalog der kgl. Universitäts-Bibliothek zu Königsberg in Pr. trägt hier bereits schöne Früchte, denn er hat Bahn gebrochen und Bahnen vorgezeichnet, wie ein Musikkatalog anzulegen ist. Herr Israël schliesst sich genau seinem Vorbilde an, giebt sogar in Betreff der Vorreden, die er oft auszugsweise mittheilt, vortreffliche Zugaben. Leider haben die Mittel und der Raum nicht zugereicht, die Titel wenigstens soweit typographisch genau wiederzugeben, dass die mit Versalien gedruckten Worte von den anderen unterschieden sind, geradeso wie auch sein Vorbild darin nicht konsequent verfahren ist. Die beiden Bibliotheken bestehen zusammen aus 134 Werken mit 228 Komponisten, worunter sich sehr seltene und werthvolle Ausgaben befinden. Die Angabe in den Monatsheften IV, 22 über die beiden Bibliotheken wäre nach der Vorrede obigen Werkes nicht richtig, da sich aber Herr Israël auch nur auf Vermuthungen stützt, so ist der wahre Sachverhalt noch nicht klar zu Tage gelegt; mein handschriftlicher Katalog wurde um 1864 in der Bibliothek der Peterskirche, so viel ich weiss, selbst angefertigt, während im Jahre 1871 sich 71 Nrn. dieses Kataloges in der Gymnasialbibliothek vorfanden und in der Peterskirche fehlten. R. E.

Mittheilungen.

* Folgende biographische Notizen sind einem Sammelbande Gelegenheitskompositionen entnommen, welcher sich auf der kgl. Bibliothek zu Königsberg in. Pr. befindet. Die Titel der Gesänge findet man in Müller's Katalog der genannten Bibliothek. (Siehe auch die Notiz im 2. Jahrg. 1870 der Monatsh. pag. 212.)

Heinrich Albert war Organist der „Thumbkirche in der Churfürstl. Stadt Kneiphoff Königsberg" gegen 1632—1646. Von 1647 ab erscheint sein Name ohne diesen Titel.

Johann Crocker aus Brieg war 1604 „fürstl. Durchl. zu Preussen Musicus"; 1611 „Ihrer Durchl. zu Brandenburg Herzogs in Preussen Capellmeister" und 1624 „Churfürstl. Brandenburgischer Preussischer bestaldter Capellmeister in Königsberg i. Pr."

Abraham Döringk lebte um 1619 und war „der Stat Welaw Senator".

Johann Eccard aus Mühlhausen nennt sich schon 1581 „churfürstl. Vice-Capellmeister in Preussen" und findet sich die Beibehaltung dieses Titels bis 1603; 1604 nennt er sich „Fürstliche Durchlaucht in Preussen Capellmeister": 1609 ist der letzte Druck in Königsberg herausgegeben und kann er erst nach dem Jahre nach Berlin übergesiedelt sein.

Paul Emmelius aus Mittenwalde war 1591 Kantor in der Altstadt Königsberg i. Pr. 1618 nennt er sich „Mitbürger in der churf. Altstadt Königsberg".

Georg Furttor aus Bayern (? Bauarus), Tenorist am churfürstl. preussischen Hofe in Königsberg um 1585. (Walther verzeichnet einen „Gregorius Furtarus aus Bayern", der wahrscheinlich derselbe ist.)

Jacob Gyraldus aus Krossen in Schlesien, lebte um 1627.

Caspar Heisius nennt sich 1612 „der Altstädtischen Schule Weilandt gewesenen Collegam" (in Königsberg i. Pr.).

Christoph Kaldenbach (oder Caldenbach), 1646 Conrector der Königsberger Altstädtischen Schule. (Weiteres im Walther und Gerber.)

Christoff Keyler, Organist zu Fischhausen um 1632. (Siehe Hochzeitsgesang von Heinrich Albert.) In dem genannten Jahre verheirathete er sich mit Anna Ulricus, Tochter des dortigen Diaconus Jacob Ulrich.

Jacob van Kranen, um 1585 Hoforganist in Königsberg i. Pr., verheirathete sich in dem genannten Jahre mit Elisabeth Waldt (siehe Hochzeitsgesang von Georg Furttor).

Johannes Praetorius aus Insterburg komponirte 1619 einen Hochzeitsgesang zu 6 Stimmen zu Ehren des Herrn Michel Grossen.

Martin Raphun aus Pommern, 1616 Organist und Schuldiener in Elbing.

Barthold (Bartholomäus) Schultz aus Marienburg, war 1617 Churfürstl. Brandenburgischer Musicus und Instrumentist.

Heinrich Theodor aus Haina bei Meissen, war 1619 Kantor an der Löbnischen Kirche und Schule in Königsberg i. Pr.

Albert Tidemann, Organist an der Pfarrkirche der Churfürstl. Altstadt Königsberg i. Pr., machte am 25. Februar 1631 Hochzeit mit der Wittwe seines Vorgängers, Dorothea Läder (siehe Hochzeitsgesang von J. Stobaeus).

Johann Weichman(n) aus Wolgast in Pommern, war 1643 Organist zu „Welaw" (Wehlau) und 1647 Chordirektor und Kantor der Altenstadt (Königsberg i. Pr.).

Jonas Zornicht aus Hohenstein in Preussen, nannte sich 1616—1627 „Veteri Oppidi Cantorem" (zu Königsberg in Preussen), und dann auch wieder (1628) „wolbestellter Hoff-Capellmeister zu Königsberg".

Conrat Brantt, Kantor an St. Peter in Rostock, verheirathet sich 1620 mit Dorothea Dethloff. 5st. Hochzeitsgesang von Friderici, 1620. Stadtbibl. Hamburg.

Georg Engelmann aus Mansfeld, Bürger und Musiker der Akademie zu Leipzig; siehe Hochzeitsgesang zu 6 Stimm. von 1618 in der Stadtbibl. zu Hamburg.

Heinrich Hermann, Kantor am Johanneum zu Lüneburg, verheirathet sich 1597 mit Gertrud Witersen. Siehe Hochzeitsgesang von Joh. Wendius in der Stadtbibl. zu Hamburg.

Joachim Jordan, Kantor an der Schule zu Prenzlau und gekrönter Poet um 1611. (Siehe Hochzeitsgesang zu 8 Stimmen, Stadtbibl. zu Hamburg.)

Conrad Matthäi um 1657 „Altstädtischer Cantor" zu Königsberg i. Pr. (Hochzeitslied zu 10 Stimmen im grauen Kloster in Berlin.)

Andreas Myller, aus Hammelburg, Stadtmusikus zu Frankfurt a/M., starb Anfang März daselbst 1608. (Siehe sein Sammelwerk von 1608. Bibl. Hamburg.) In der

Vorrede dieses Werkes, von Mich. Casp. Lundorff, seinem Schwager, gezeichnet, heisst es, dass er „im blühenden Alter durch den zeitlichen Tod von dieser Welt ist hingerissen worden.“

Giov. Battista Pinelli. In den „deutsche Magnificat mit 4 und 5 Stimmen“, Dresden, 1583, bei Matthes Stöckel, befindet sich ein Portrait des Autors, welches 1583 angefertigt ist und das Alter von 39 Jahren nennt, so dass die Angabe von Fétis: geb. zu Genua 1543, wohl richtig sein kann. [Gymnasialbibl. zu Grimma.]

Christophorus Praetorius, „der Music verordenten zu Lünneburgk“ um 1581. Gerber sagt, dass er aus Schlesien gebürtig ist (bei Hoffmann fehlt er) und dem Lucas Lossius bei der Herausgabe der 2. Auflage der Erotemata music. pract. behilflich gewesen sei. Die kgl. Bibl. zu Berlin besitzt zwei Theile: „Fröliche vnd liebliche Ehrenlieder, von züchtiger Lieb, vnd Ehelicher trew, auff ein sondere Art zu singen . . . mit vier stimmen . . .“ Wittenberg 1581, Matthes Welack, in deren Vorwort er sagt, dass er viele geistliche Kirchengesänge und lateinische und deutsche Ehrenlieder gemacht habe.

Erasmus Sartorius, Kantor zu Hamburg, verheirathet sich mit der Wittwe Catharina Berghans. 6stimm. Hochzeitsgesang von Joh. Schopp. Jahresz. abgeschnitten. [Stadtbibl. Hamburg.]

Herr Ad. Auberlen theilt uns mehrere Titel von Gelegenheitskompositionen mit, die sich auf der fürstl. hohenlohischen Bibliothek zu Kirchberg befinden und die einige biographische Daten über wenig bekannte Komponisten liefern:

David Schedlich, Organist an der Pfarrkirche zu St. Laur(enzius) in Nürnberg um 1658.

Eusebius Veit (Vitus latinisirt), fürstl. Margg. Organ. zu Carolspurg (in Durlach) um 1627.

Michael Jakobi wurde nach Joh. Rist's „Neuen Teutschen Parnass“ (1668) im Jahre 1651 zum Kantor der Stadt Lüneburg ernannt. Vorher war er in Kiel Kantor und feierte dort (wahrscheinlich im Jahre 1648) mit Jungfrau Katharina Holsten seine Hochzeit. Hochzeitsgedicht ebendaselbst p. 696.

* Herr H. M. Schletterer veröffentlicht in der Augsburger Allgemeinen Zeitung, Beilage Nr. 259, 1872, einen Artikel über die musikalischen Schätze des Archivs und der Stadtbibliothek zu Augsburg, in dem er die Väter der Stadt und die Gelehrten auf die dort noch unbeachtet liegenden musikalischen alten Drucke und Manuscripte aufmerksam macht und ernstlich die Mahnung an sie richtet, für deren Erhaltung, Ordnung und bequemen Gebrauch endlich einmal die nöthigen Anstalten zu treffen, damit die Ueberreste der einstigen herrlichen Bibliotheken daselbst nicht auch, wie das bereits Verlorengegangene, dem Verderben preis gegeben würden. Unter anderem schreibt Herr Schletterer: „Bekanntlich sehen wir den musikalischen Theil aller öffentlichen Bibliotheken — seltene Ausnahmen abgerechnet — in unglaublicher Weise vernachlässigt. E st dies sehr begreiflich. Unsere Gelehrten sind nicht musikalisch, sehen meist mit Geringschätzung auf die Erzeugnisse einer Kunst herab, für deren Erkenntniss ihnen der Sinn völlig verschlossen ist. Den Bibliothekaren sind daher die auf Musik bezüglichen Theile der Bibliotheken eine Last, und die Musik erscheint so sehr allenthalben als Stiefkind behandelt, dass selbst grosse Bibliotheken, Universitätsbibliotheken selten ein Werk über Musik anschaffen. Andererseits halten Liebhaber und Antiquare ihre gespannte Aufmerksamkeit auf die öffentlichen Musiksammlungen gerichtet. Wo etwas zu erwerben, loszureissen ist, sind sie geschäftig bei der Hand. So wurden fast allenthalben die alten Notendrucke verkauft, verschleudert, veruntreut und entwendet.“

* **Bücheranzeigen:** Ambros (W. A.): Die Grenzen der Musik und Poesie. Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst. 2. Aufl. Leipzig, 1872. H. Matthes. 8°. XII und 193 pp. 1 Thlr.

Küster (Herm.): Populäre Vorträge über Bildung und Begründung eines musikalischen Urtheils mit erläuternden Beispielen. II. Cyklus: Die höheren Tonformen. Leipzig, 1872. Breitkopf & Härtel. 8°. VIII u. 227 pp. Nur für Dilettanten berechnet.

Lang (Carl): Kurzer Ueberblick über die altgriechische Harmonik nebst zwei Beilagen (a. „Die antike Notenschrift", b. „die antiken Musikreste"). Dem Programme des Gymnasiums zu Heidelberg vom Schuljahre 1871/72 beigegeben. Heidelberg, 1872. Georg Weiss. 8°. 49 pp. mit 20 pp. Musikbeilagen. Die Abhandlung gewährt eine vortreffliche Uebersicht alles dessen, was auf diesem Felde bisher geleistet worden ist und zieht, nebst einigen eigenen Forschungen, das Beste heraus, was durch Bellermann, Fortlage, Westphal u. A. ans Tageslicht gezogen worden ist. Die Musikbeilagen sind mit Geschick ausgewählt und durch eine interessante Klavierbegleitung dem Verständnisse eröffnet.

Köhler (Louis): Systematische Lehrmethode für Clavierspiel und Musik. Theoretisch und praktisch dargelegt. Erster Band. Enthaltend die Mechanik als Grundlage der Technik. 2. durchgearbeitete Auflage. Leipzig, 1872. Breitkopf & Härtel. 8°. XX und 256 pp. Wäre das Material auf das Drittel des Buches beschränkt und verschont geblieben von der hochtrabenden philosophischen Ausdrucksweise, so könnte es recht lehrreich und nützlich zu lesen sein, so aber legt man es seufzend bei Seite und bedauert die viele Mühe. Man höre z. B. Seite 48: „Die Länge und Kürze des Anschlages ist wesentlich an dem Momente der Ruhe zu kennen; wo und wie lange der Anschlagfinger eine solche findet: auf der Taste langer, über der Taste kurzer Anschlag. Im langen Anschlage wird folglich Moment II durch Moment III, als Zwischenmoment, merklich von einem neuen Momente I getrennt sein, denn man kann den Ruhemoment sinnlich wahrnehmen, sowohl indem man die Fingerspitze auf der Taste weilen sieht, als auch indem man eine gewisse Dauer des erzielten Klanges hört; im kurzen Anschlage dagegen scheinen Moment II und der neue Moment I nicht durch Moment III getrennt, denn der Treffmoment wird so unmittelbar in einen neuen Vorbereitungsmoment übergehen, dass der Ruhemoment aufgehoben und nicht wahrgenommen werden kann" u. s. f.

Lackowitz (W.): Berühmte Menschen. Musikalische Skizzen. Mit 23 Illustrationen. Leipzig, 1872. Heinrich Matthes. kl. 8°. 300 pp. 1 Thlr. 10 Sgr. Für bücherlesende Damen geschrieben. Man möchte fast behaupten, dass Herr Lackowitz nicht eine Note von den alten Meistern kennt, die er uns hier vorführt. Die 23 Illustrationen bestehen in Vignetten der Anfangsbuchstaben jedes Artikels.

* Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. Organ des germanischen Museums. Nr. 8. Inhalt: Aeltere Druckerzeugnisse im germanischen Museum. (Mit 1 Tafel: Abbildungen.) Kaiser Ferdinand's Einreiten von Wien gen Prag, 1558. Sphragistische Aphorismen. Findlinge meist zur Geschichte von Schwäbisch Hall. Chronik des germanischen Museums. Kritiken. Nachrichten.

* Boetius und die griechische Harmonik. Des Anicius Manlius Severinus Boetius fünf Bücher über die Musik, aus der lateinischen in die deutsche Sprache übertragen und mit besonderer Berücksichtigung der griechischen Harmonik sachlich erläutert von OSCAR PAUL. Mit vielen Tafeln und Facsimiles. Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart (C. Sander) 1872. 8°. LVI und 379 pp. Preis 5 Thlr. 10 Sgr.

* Notice et variantes d'un manuscrit grec relatif à la Musique qui a péri pendant le bombardement de Strasbourg; par Ch. Emile Ruelle. (Extrait des Comptes rendus de l'Academie des inscriptions et belles-lettres, 2. série, t. 7, 1871.) Paris, imp. Donnaud. 8°. 4 S.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25.
Druck von Otto Hendel in Halle.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

IV. Jahrgang. 1872.

Preis des Jahrganges 2 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 2 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr.

Kommissionsverlag von M. Bahn, Verlag, Berlin, Lindenstrasse 79. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 12.

Berichtigungen zu dem „Locheimer Liederbuche" von 1450

(Ausgabe Bellermann-Arnold-Chrysander im 2. Bande der Jahrbucher, Leipzig, 1867)

von

O. Kade.

Die Freunde des deutschen weltlichen Liedes müssen ohne Zweifel den Herausgebern des Locheimer Liederbuches von 1450 zu grossem Danke verpflichtet sein, dass dieser älteste deutsche Liederhort in einer neuen Ausgabe dem grösseren Publikum wieder zugänglich gemacht worden ist. Im hohen Grade undankbar wäre es, wollte man dieses nicht hoch genug zu schätzende Verdienst in irgend einer Weise schmälern oder verkümmern. Wird doch das Locheimer Liederbuch für eine einstige Geschichte des deutschen weltlichen Liedes, an welcher es uns leider trotz Schneider, Reissmann und Anderen zur Zeit noch immer fehlt, die erste und zuverlässigste Grundlage bilden! Aber auch dem praktischen Künstler von Fach bietet es eine Reihenfolge der köstlichsten Melodien, deren Verwerthung in unserem Kunstleben bei Weitem noch nicht diejenige Ausdehnung gewonnen hat, welche diesem spezifisch nationalem Besitzthume unbedingt schon längst hätte zu Theil werden müssen. Nur zum Vortheile der Kunst könnte es ausschlagen, wenn in Zukunft die Künstlerschaft an dieser echt germanischen Liederproduktion sich von Neuem erwärmen und an diesem köstlichen Melodienvorrathe weitere Studien, sowohl gesangliche wie kontrapunktische, machen

wollte. Je höher demnach die Stellung ist, die ich in kulturgeschichtlicher wie künstlerischer Beziehung diesem kostbaren Dokumente einzuräumen geneigt bin, mit um so schärferem Blicke wird sich unwillkührlich das Auge auf die Art und Weise der Herausgabe richten. Es werden dem aufmerksamen Leser sich da einige Wünsche aufdringen, und einige Bedenken gegen einzelne Grundsätze geltend machen, die mit wenig Worten hier zu bezeichnen ich für eine Pflicht gegen unseren nationalen Liederschatz ansehe.

Als einen der schwersten Schäden, welcher an dieser neuen Herausgabe zu rügen wäre, hätte ich in erster Linie die prinzipiell durchgeführte taktische Gliederung der Lieder zu bezeichnen. So nothwendig sich eine solche bei mehrstimmigen Tonsätzen macht, so wenig tauglich scheint sie mir bei einer Sammlung zu sein, die im Wesentlichen nur aus melodischen Stücken besteht. Hier ist die strophische Gliederung unbedingt vorzuziehen, welche eine Uebersicht des strophischen Baues und der musikalischen Tonreihe gewährt, wie sie das Prokrustesbette des taktischen Schemas nimmer zu leisten vermag. Auch die musikalische Zeichnung des Originals hätte bei strophischer Gliederung weit getreuer bewahrt werden hönnen.

Eine weitere Ausstellung erstreckt sich auf die Wahl des Schlüssels und der Vorzeichnung, welche im Originale meist nicht angedeutet sind, daher von der Redaktion ergänzt werden mussten. Mit der nun getroffenen Wahl kann ich mich bei vielen Nummern nicht einverstanden erklären. Ich habe darum diejenigen Lieder, bei denen eine andere Auslegung geboten schien, ausführlich noch einmal folgen lassen, um zugleich von dem Vortheile der strophischen Gliederung praktisch den Beweis zu liefern. Denn die Wahl des Schlüssels ist nicht gleichgültig für den Melodiekörper. Hängt doch die Tonart von dieser Wahl ab. In nächster Verbindung mit diesem Punkte steht auch die Verwendung des Chroma's, des ♭ rotundum, das meiner Ansicht nach viel zu häufig, meist willkührlich von dem Herausgeber in Vorschlag gebracht wird. Namentlich scheint es bei den Liedern, welche in dorischer Tonart gesetzt sind, völlig überflüssig zu sein, da eben das charakteristische Wesen dieser Tonart auf der grossen Sexte beruht. Der gregorianische Gesang, der in diesem Punkte in gleicher Linie mit diesen weltlichen Liedern steht, wendet diese Tonart sehr häufig an, ist aber in der Anwendung des ♭ rotundum weit vorsichtiger und bringt es nur in den seltensten Fällen.

Ferner habe ich noch auf einige Ungenauigkeiten in Betreff der Versgliederung aufmerksam zu machen, die in einzelnen Fällen eine Rekonstruktion bedarf. So weist unter andern die vorliegende Ausgabe einen Versbau auf, in welchem der erste Vers 7, der zweite 8 und endlich der dritte Vers gar 9 Versglieder enthält. Diesen Uebelstand, der offenbar aus der flüchtigen Schrift des Originals hervor-

gegangen ist, für die Textunterlage aber ein harter Stein des Anstosses wird, habe ich möglichst auszugleichen gesucht. Selbst in dem Falle, wo eine absolute Richtigkeit nicht zu erreichen war, habe ich einige Vorschläge beigefügt, die eine Lösung vielleicht herbeiführen können. Auf diese Weise gelang es mir, das Lied No. 33 insoweit herzustellen, dass ein Vers wenigstens zu der Tonweise passt, während freilich die anderen Verse noch ihrer Lösung harren.

Schliesslich brauche ich wohl nicht erst zu versichern, dass zu dieser ziemlich mühsamen Arbeit persönliche Motive mich nicht getrieben haben. Die Absicht, unseren herrlichen alt-nationalen weltlichen Liederschatz in seiner ursprünglichen Lesart und Reinheit wiederherzustellen, ist als der einzige Beweggrund für nachfolgende Bemerkungen anzusehen! —

No. 1. **Mein mut ist mir wetrübet gar.**

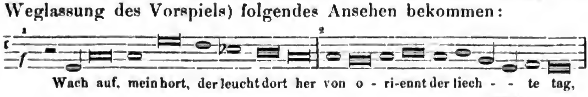
Aus der Bezeichnung „Disc.“, welche das Original dieser Tonreihe giebt, geht klar und deutlich hervor, dass wir es hier mit einem eigentlichen Melodiekörper gar nicht zu thun haben. Es ist nur die zu der ursprünglichen Tonweise gesetzte Oberstimme. Dies geht deutlich auch aus der ersten Note dieser Tonreihe hervor, die mit einem ♭ rotundum ausdrücklich bezeichnet ist. Weder im geistlichen noch im weltlichen älteren Melodienschatze ist mir ein Beispiel bekannt, wo ein Melodiekörper mit einer zweifelhaften Note anfinge, die einer Vorzeichnung besonders bedürfte. So lange also der eigentliche Melodiekörper zu dieser Diskantoberstimme nicht aufzutreiben ist, hat die hier gegebene Tonweise nur einen sehr bedingten Werth für uns! —

No. 2. **Wach auf, mein hort, der leucht dort her.**

Zu diesem Liede bemerkt der Herausgeber (unter Anmerkung 2), dass die ganze Stelle mit Noten überfüllt sei, die gar nicht in den Takt gehörten, und fügt zu diesem Zwecke die Originalfassung bei. Ich kann dem nicht beistimmen, finde vielmehr die ganze Stelle höchst korrekt; nur muss die Textstellung eine andere und zwar folgende werden:



Auf diese Weise wird das schöne Melisma am Schlusse auf dem Worte „here“, das so charakteristisch ist, gerettet. Das ganze Lied würde nun in strophischer, nicht taktischer Gliederung (mit Weglassung des Vorspiels) folgendes Ansehen bekommen:





Anmerkung. Ueber die Vorzeichnung könnte in dieser Nummer ein Zweifel entstehen, ob das Original wirklich in Strophe 1 und 3 das ♭ rotundum hat. An und für sich nothwendig ist es nicht. Ja ich glaube sogar, dass der Melodiekörper ohne ♭ rotundum gedacht und erfunden ist, was namentlich aus der letzten Strophe 6 ziemlich deutlich hervorgeht, wo die Verwandlung nach Moll anstatt des hellen freundlichen Dur etwas gesucht erscheint. Hat jedoch Strophe 1 und 3 im Originale wirklich das ♭ rotundum, so bleibt freilich nichts übrig, als es bei den analogen Stellen ebenfalls einzuzeichnen!

No. 8. **Ich var dohin, wann es musz sein.**

Der Herausgeber ist selbst zweifelhaft, ob er bei dieser Nummer den richtigen Schlüssel getroffen hat und giebt daher dieses Lied in zweierlei Gestalt, einmal im Cschlüssel auf der ersten Linie mit der Vorzeichnung des ♭ rotundum, das zweite Mal im Cschlüssel auf der vierten Linie mit derselben Vorzeichnung. Die erstere Fassung würde der jonischen, die zweite der dorischen Tonart entsprechen. Erstere Fassung ist entschieden nicht die richtige, denn keine ältere Melodie — sie sei nun weltlich oder geistlich — beginnt mit dem Leitetone. Auch der Sprung von c—b kommt in der jonischen Tonart nie vor, wohl aber der Septimensprung d—c im Dorischen meist mit der Auflösung nach h. Von einer Doppelwahl des Schlüssels kann hier bei dieser Nummer demnach keine Rede sein; sondern es ist nur der Cschlüssel auf der vierten Linie zu nehmen. Das Lied würde in strophischer Gliederung nun folgende Gestalt erhalten:



Anmerkung. Der Terzensprung am Schluss der dritten Strophe, welcher den Herausgeber befremdet hat, kommt im Cantus gregorianus sehr häufig vor, und hat durchaus nichts Störendes!

No. 9. **Ich het mir auszerkoren.**

Auch in diesem Liede scheint mir die Schlüsselwahl eine verfehlte zu sein. Der Herausgeber schlägt den Tenorschlüssel, also Cschlüssel auf der 4. Linie vor. Demnach wäre die Tonart die Jonische, und die erste Note begünne mit dem Leittone h. Dies

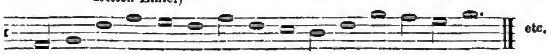
ist ganz inkorrekt, da ein solcher Fall nie vorkommt, wie ich schon oben bei No. 8 bemerkt habe. Gleichwohl weiss der Herausgeber keinen anderen Schlüssel für dieses Lied in Vorschlag zu bringen, „in welchem der Tritonus der diatonischen Leiter f—h nicht in unangenehmer Weise in den Vordergrund" träte. Ich gestehe, dass mich diese Behauptung befremdet hat. Der einzige Schlüssel, welcher für dieses Lied passt, und den Tritonus in keiner Weise erzeugt, ist hier der Cschlüssel auf der dritten Linie. Dieser macht die Melodie zu einer phrygischen, welche wunderbar zu dem Texte passt. Auch wird diese Annahme durch das Original selbst in der auffallendsten Weise bestätigt. Denn dasselbe enthält unter der Schlussnote der 6. Strophe eine Note bemerkt (man sehe das NB. in dem nachstehenden Liede), über welche der Herausgeber eine Deutung nicht zu geben vermag. Die Erklärung liegt sehr nahe. Denn diese Note wird nach meinem Schlüssel das tiefe E, mithin der Grundton zu der Melodienote h; wodurch eben die phrygische Tonart offen und klar ausgesprochen ist. Das Lied würde demnach folgende Gestalt annehmen:



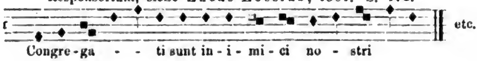
N. 10. (Ohne Text.)

Die unter dieser Nummer gegebene Melodie ohne Text, Schlüssel und Vorzeichnung hat eine ungemeine Aehnlichkeit namentlich in den Anfangs- und Schlussnoten mit einem Responsorium auf den 18. Sonntag nach Trinitatis, das mit den Worten beginnt: *Congregati sunt inimici nostri* etc. Auch dieses beginnt mit jenem fast typisch wiederkehrenden Sprunge g a c a e g u. s. w. Die verwandtschaftliche Beziehung, in denen gregorianischer Gesang mit unserem weltlichen Liede steht, ist damit abermals bestätigt. Es dürfte nicht uninteressant sein, beide Melodien mit einander zu vergleichen. Ich lasse sie daher, wenigstens bruchstückweise in ihren Anfangs- und Schlussstrophen neben einander gestellt, hier folgen:

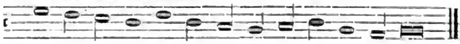
Locheimer Liederbuch 1450. (Ohne Zweifel mit dem Cschlüssel auf der dritten Linie.)



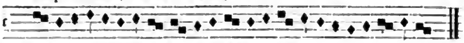
Responsorium, siehe Lucas Lossius, 1561. S. 178.



Locheimer Liederbuch.



Responsorium, Lucas Lossius, 1561.



No. 11. **Ach meyden, du vil sene pein.**

Auch hier kann ich mit der Wahl des Schlüssels nicht einverstanden sein. Der Herausgeber hat selbst geschwankt zwischen Cschlüssel auf der 4. (Tenor) und Cschlüssel auf der 1. Linie (Diskant) und ist der Ansicht, dass alle anderen Schlüssel unharmonische Verhältnisse geben würden. Dem ist jedoch nicht so, wie ich sogleich nachweisen werde. Nach meinem Dafürhalten ist weder der eine noch der andere zu nehmen, sondern der Cschlüssel auf der dritten Linie, wodurch die Tonart die Mixolydische wird. Jedem Zweifel über das Hinzufügen des Chroma's ist damit abgeholfen. Demnach gestaltet sich das Lied wie folgt:



No. 12. **Mein hercz das ist bekümert sere.**

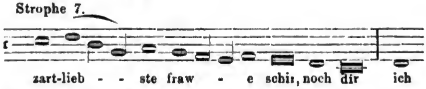
Auch hier muss ich wiederholen, was ich schon bei No. 8 ausgesprochen habe. Es ist mir nicht ein Fall bekannt, wo der Melodiekörper eines Liedes mit dem Leittone anfinge, wie es doch geschehen müsste, wenn die Wahl des hier in Vorschlag gebrachten Schlüssels eine richtige wäre. Gegen diesen Cschlüssel auf der vierten Linie spricht aber auch noch der Umstand, dass der Herausgeber sich genöthigt sieht, das ♭ rotundum fünfmal in Vorschlag und dasselbe sogar einmal wieder durch ein ♮ quadrat in Wegfall zu bringen. Alle diese Umstände sind so bedenklicher Art, dass ich mich für eine Aenderung des Schlüssels aussprechen muss, obgleich mir wohl bewusst ist, dass jeder andere Schlüssel Uebelstände anderer Art, wenn auch nicht von dem Belange, mit sich führt. Der Schlüssel, welcher die wenigsten Schwierigkeiten bietet und nur an einer Stelle etwas Bedenkliches hat, ist nun der Cschlüssel auf der dritten Linie, wonach das Lied also aus der dorischen Tonart in die phry-

gische versetzt wird. Die einzige Note, welche gegen diese Umänderung sprechen dürfte, ist die dreizehnte vom Schlusse zurückgerechnet, oder die drittletzte der siebenten Strophe, wo der Melodiekörper folgende Tonreihe aufweist:



Diese enthält allerdings den Tritonus a | h f g | so klar ausgesprochen, dass die Stelle so nicht bleiben kann. Allein es entsteht hier die Frage, ob das Original diese Stelle wirklich so giebt, oder ob nicht vielmehr ein Schreibfehler hier angenommen werden muss. Letzteren vermuthe ich deswegen, weil durch den Cschlüssel auf der dritten Linie das Lied in diejenige Tonart gesetzt wird, welche im Locheimer Liederbuche selbst sehr häufig vorkommt, und für dieses Lied ausgezeichnet passen würde, besser als die jonische Tonart, das ist die phrygische, welche in der alten Melodik eine so bedeutende Rolle spielt. Aus diesem Grunde schlage ich vor, eine kleine Aenderung mit der Note h vorzunehmen, und sie anstatt in den zweiten Zwischenraum in den ersten zu setzen, was wahrscheinlicher Weise der Grundidee des Melodiefadens am sichersten entsprechen dürfte. Die Stelle würde demnach wie folgt heissen:

Strophe 7.



etc.

Mir wenigstens will diese Auslegung natürlicher erscheinen, als jene etwas geschraubte, bei welcher der fünfmalige Gebrauch des ♭ rotundum bedingt ist.

No. 13. **Von meyden pin ich dick.**

No. 14. **Dein alleyn was ich ein zeyt.**

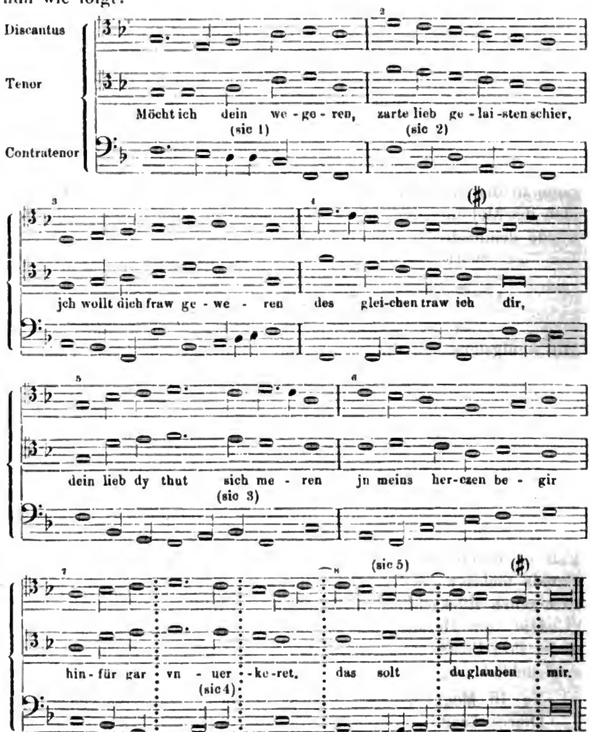
Zu diesen beiden Liedern ist zu bemerken, dass sie ein und denselben Melodiekörper aufzeigen. Zwischen beiden besteht nur der kleine Unterschied, dass No. 13 eine Auftaktsnote hat, welche in No. 14 fehlt. Sonst gleichen sie sich einander vollkommen. Dieser Fall ist darum von Interesse, weil daraus hervorgeht, dass schon damals mehrere Lieder nach einer Melodie gesungen wurden, was zu eigenen Rückschlüssen Veranlassung giebt.

Die vom Herausgeber in No. 13, Strophe 6, ergänzte Note g findet ihre Bestätigung in No. 14, wo an derselben Stelle die Note g ausdrücklich angegeben ist.

No. 16. **Möcht ich dein wegeren, zarte lieb gelaisten schier.**

Dieses Lied ist eigentlich dreistimmig. Der Herausgeber hat die Lösung dieses Satzes nicht gegeben, weil er für die dritte Stimme (für den Contratenor) den geeigneten Schlüssel nicht zu finden vermochte. Offenbar kann derselbe kein anderer sein, als der Fschlüssel

auf der fünften Linie. Dadurch kommt folgender Tonsatz heraus, der zwar nicht in allen Theilen ganz korrekt und sauber, aber jedenfalls in dieser etwas unvollständigen Dreistimmigkeit so erfunden ist. Auch lassen sich die kleinen Unregelmässigkeiten meist alle mit leisen Umänderungen korrigiren. Die erste und letzte Strophe bieten die meisten Schwierigkeiten. Da aber alle übrigen Strophen richtig sind, so müssen diese zweifelhaften Stellen entweder auf Satz- oder Schreibfehlern beruhen. Der dreistimmige Satz nach dieser Lösung lautet nun wie folgt:



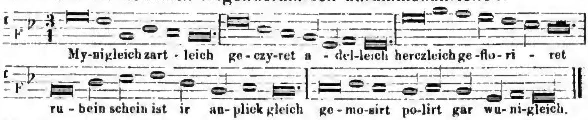
sic 1. Sollten im Originale nicht hier zwei Viertel c.c gewesen sein? sic 2. Jedenfalls ein Schreibfehler. Es muss a statt g heissen. sic. 3. Soll wahrscheinlich a sein. sic 4. Wahrscheinlich a. sic 5. Soll wahrscheinlich f statt g sein.

No. 19. **Fraw hör vnd merck.**

Die unter dieser Nummer gegebene, im F schlüssel auf der dritten Linie notirte Tonreihe bezeichnet der Herausgeber mit „Melodie“. Ich kann dieser Tonfolge eine so hohe Bedeutung nicht einräumen, sondern halte sie ganz einfach für die Unterstimme eines mehrstimmigen Tonsatzes, welcher den eigentlichen Melodiekörper in einer Mittelstimme gehabt hat. Die vorliegende Stimme hat daher vor der Hand nur einen sekundären Werth.

No. 23. **Mynigleich zartleich geczyret adelleich.**

Zu diesem Liede hat der Herausgeber die Textstellung nicht finden können, obgleich er der Meinung ist, dass das Lied rythmisch einfach sei. Die Textstellung hat ihm jedenfalls darum nicht gelingen können, weil das Lied rythmisch ganz anders zu gliedern ist und zwar nicht als 4zeiliges, sondern als 5zeiliges Lied. In letzterer Gliederung passt das Gedicht ganz vortrefflich zu der schönen Melodie und ist demnach folgendermassen zusammenzustellen:



Mit dieser Versgliederung stimmt auch der zweite Vers genau überein, während freilich der dritte Vers wieder grössere Unregelmässigkeiten zeigt:

2. All stund ist ir mundt
floscampi rot rain schön
geschickt frwe vnd spat
ir ewgel klar lieplich gestallt
tut prynen ir myne gar manigfallt.

3. All mein synnen, mut
vnd auch hercz schenck
yniglich ich ir on schercz.
jn yrem dienst frew ich mich ze sein
on sy ist mir alle frewd ein pein.

No. 26. **Ach got was meyden tut vnd krencket manches hercz.**

Auch in dieser Nummer halte ich die Schlüsselwahl für eine verfehlte. Eine Tonreihe, wie sie gleich die ersten drei Noten bringen: f c e, kommt nirgends in der alten Melodik, weder in der geistlichen noch weltlichen vor. Es ist daher auch hier entweder der C schlüssel auf der dritten Linie, oder der G schlüssel auf der zweiten Linie zu nehmen; Beides kommt auf eins heraus. Demnach bewegt sich der Melodiekörper in der mixolydischen Tonart mit Hinneigung zur phrygischen Tonart wie folgt:



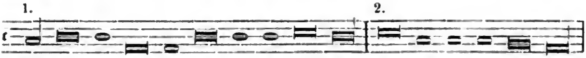




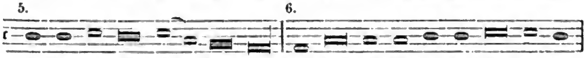
sic? Hier lautet die Ligatur nach Bellermann eigentlich: , was ich entschieden für einen Schreibfehler halte. Sie soll jedenfalls heissen: 
Die drei Punkte über der Ligatur sind allerdings auffällig. Ich habe diese Schreibweise nur einmal noch in Manuscripten aus der letzten Hälfte des 15. Jahrhunderts wieder gefunden. Daselbst bedeuteten sie ein Belegen der Note mit soviel Silben, als Punkte über den Noten angegeben waren. Ob dieselbe Auslegung auch hier auf den gegenwärtigen Fall anwendbar ist, muss ich beinahe bezweifeln.

No. 27. **Wolhyn, wolhyn, es muesz geschaiden sein.**

Dieses Lied ist ohne Schlüssel und Vorzeichnung im Originale aufgezeichnet. Der Herausgeber hat den Cschlüssel auf der dritten Linie mit ♭ rotundum gewählt. Mit dem Cschlüssel auf der dritten Linie bin ich einverstanden, nicht aber mit der Vorzeichnung. Wie ein ♭ rotundum hier herein kommt, ist mir nicht ersichtlich, da nicht der geringste Grund dazu vorhanden ist. Das Lied steht abermals in der mixolydischen Tonart, welche bei diesen Liedern so häufig erscheint. Diese mixolydische Tonart in die dorisch versetzte Tonart durch Hinzufügen des ♭ rotundum umzuwandeln, halte ich durchaus für nicht gerechtfertigt. Dasselbe nimmt demnach folgende Gestalt an:





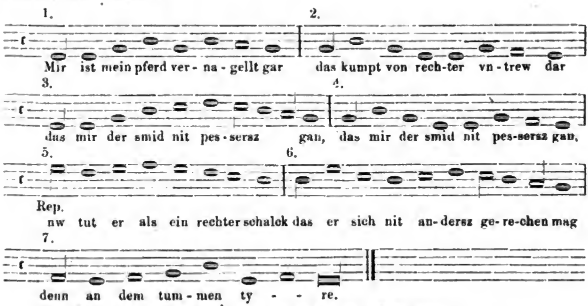




NB. Dass in der Strophe 7 eine Silbe zu viel ist, kommt nicht in Betracht. Denn in den übrigen Versen ist diese Strophe gleichfalls nur 6silbig, nicht 7silbig, ja sogar manchmal nur 5silbig.

No. 28. **Mir ist mein pferd vernagellt gar.**

Diesem Liede, welches im Originale mit dem Cschlüssel auf der dritten Linie notirt ist, hat der Herausgeber ein ♭ rotundum beigefügt. Aus welchem Grunde, ist mir nicht erklärlich. Diese willkührliche Zuthat des Chroma's kann ich nicht billigen. Und zwar bestimmen mich zu der Beseitigung des ♭ rotundum die Strophen 3 und 6. Diese zeigen eine Tonreihe auf, welche ein ♭ rotundum in keiner Weise verträgt, und in älterer Melodik auch in dieser Gestalt nirgends vorkommt. Diese Tonreihe besteht nämlich aus der Notenfolge: e—d—c—b—a. Gegen eine solche sträubt sich mein Gefühl und die ganze ältere Melodik überhaupt. Aus diesem Grunde schlage ich vor, das Lied zu lassen, wie es ist und ein ♭ rotundum demselben **n i c h t** vorzuzeichnen. Allerdings erscheint das Lied dann in einer Tonart, die äusserst selten vorkommt, nämlich in der l y d i s c h e n Tonart, und es würde unter jene seltenen Fälle gehören, in welcher diese Tonart bestimmt und klar ausgesprochen wäre. Allein diese Seltenheit könnte immer kein Grund sein, das Vorkommen derselben überhaupt in Frage zu stellen. Auch zeigt das Lied eine Tonverbindung auf, die eine so nahe Verwandtschaft mit der dorischen Tonart verräth, dass ich eher an einen Schreibfehler des Originals glauben möchte, nach welchem der Cschlüssel anstatt auf die dritte Linie auf die vierte Linie zu setzen sei. Dadurch wäre die dorische Tonart offen ausgesprochen. Diese Vermuthung möchte ich wenigstens für weitere Forschungen nicht unausgesprochen lassen. Jedenfalls drängt sich die Nothwendigkeit hier auf, das Lied in strophischer Gliederung ohne die Vorzeichnung des ♭ rotundum anzuführen, die Wahl zwischen Cschlüssel auf der vierten oder dritten Linie offen lassend.



No. 29. **Ein gut seligs.jar, gelück und alles heyl.**

Wie der Herausgeber von dieser Melodie behaupten kann, dass sie in der Gestalt, wie sie im Originale vorliege, **o h n e S c h l ü s s e**

und ohne Vorzeichnung so konfus erscheine, dass ein Zusammenhang nicht zu erkennen sei, ist mir unerklärlich. In melodischer Beziehung liegt sie klar und deutlich zu Tage; nur die Textunterlage bietet grosse Schwierigkeit, da der Text jedenfalls im hohen Grade korrumpirt ist. Das geht schon aus der Ungleichheit der Versglieder hervor. Folgende Zusammenstellung mag dies belegen:

Vers 1 a	11 Silben	Vers 2 a	11 Silben	Vers 3 a	10 Silben
b	8 „	b	8 „	b	8 „
c	9 „	c	10 „	c	10 „
d	7 „	d	7 „	d.	8 „

Im Vers 4 fehlen a und b.
Die Repetition hat c, 13 Silben.
d, 8 Silben.

Bei solcher Ungleichheit des Versmasses muss wohl jeder Gedanke an eine korrekte Textstellung aller Verse aufgegeben werden. Nichts desto weniger halte ich dafür, dass diese Verschiedenheit nicht berechtigt, den Melodiekörper dermassen zu verunstalten, dass, wie der Herausgeber es gethan hat, ein und dieselbe Strophe zweimal hintereinander eingeflickt wird, nur um der Textmasse gerecht zu werden. Von einem derartigen Verfahren hätte schon das spezifische Gewicht des Melodiekörpers zurückschrecken müssen, das die simple Wiederholung einer Strophe am allerwenigsten verträgt.

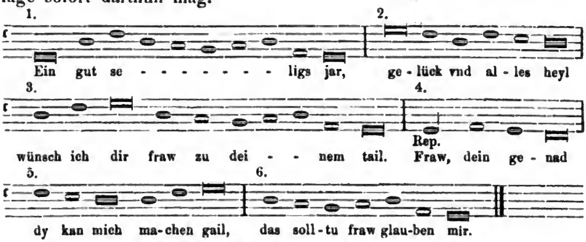
Nach meinem Dafürhalten ist die Versgliederung dieses Liedes überhaupt eine andere. Das Lied zerfällt nicht in 4, sondern in 6 Glieder. Der Aufgesang enthält drei Strophen von je 5, 6 und 8 Silben; der Abgesang ebenfalls drei Strophen von je 4, 6 und 7 oder 8 Silben. Nach dieser Gliederung würde das Lied folgende Gestalt annehmen:

Vers 1.		Vers 2.	
a. Ein gut seligs jar,	5 Silben	a. Sollt ich dir wünschen	5 Silben
b. gelück vnd alles heyl	6 „	b. ausz meinem freyen mut,	6 „
c. wünsch ich dir, fraw, zu deinem tail,	8 „	c. jch wolt dir wünschen alles gut,	8 „
d. Rep. Fraw, dein genad	4 „	d. So hofft ich, fraw,	4 „
e. dy kan mich machen gail,	6 „	e. dw werst gar wol wehut	6 „
f. das solltu, fraw, glauben mir.	7 „	f. vor der valschen klaffer mundt.	7 „
Vers 3.		**Vers 4.**	
a. Sollt ich dir wünschen	5 Silben	a.	
b. on alles geuerd,	5 „	b.	
c. jch wünscht dir, was dein hercz wegert.	8 „	c.	
d. Jch pin dir holt,	4 „	d. Rep. Dw erfreuest mich zwar	6 Silben
e. das wisz, frewlein, fürwar,	6 „	e. vnd enczündest mir mein mut,	7 „
f. wollt got, es wer dir offenwar.	8 „	f. recht als der may den plümlein tut.	8 „

Nach diesem Schema stimmen Vers 1 und 2 in ihren einzelnen

Versgliedern auf das genaueste überein. Ein sicherer Beweis, dass die hier gegebene Gliederung die richtige ist, wenn auch einzelne Silbenschwankungen in den beiden folgenden Versen 3 und 4 zum Vorschein kommen. Diese sind in Vers 3 folgende: Die Strophe b hat eine Silbe zu wenig, demnach statt 6 Silben nur 5, und Strophe f eine Silbe zu viel, statt 7 Silben deren acht. Erstere Abweichung ist von geringem Belange, da dadurch die Textstellung nicht alterirt wird. Letztere erscheint häufig in den Liedern dieser Sammlung, wie unter andern gleich in No. 1, Vers 1, wo in Strophe b und d ähnliche Silbendehnungen vorkommen. Diese Abweichung vom Versschema beruht meist darauf, dass Worte zwei- und dreisilbig gebraucht werden, je nach Bedürfniss, und z. B. meinem in mein'm, erfreuest in erfreust, enczündest in enczündst zusammenzuziehen sind. Eine ähnliche Bewandtniss wird es auch mit der Abweichung im Vers 4 zu den Versgliedern d e f haben, wo auch eine bis zwei Silben mehr vorhanden sind als im Vers 1 und 2. Aehnliche Silbenschwankungen finden sich überhaupt ungemein häufig im Locheimer Liederbuche, wie z. B. die Repet. in No. 4 einmal 10, das andere Mal nur 8 Silben aufzeigt, ohne dass darum die Versgliederung selbst eine andere werden müsste. Das ist eben eine charakteristische Eigenthümlichkeit der ganzen älteren Liederdichtung, die es mit solchen Dingen nicht sehr genau nahm, wie im geistlichen Liederschatze dieselbe Erscheinung unendlich häufig zu finden ist.

Nach der hier gegebenen Gliederung passt nun der Melodiekörper zu diesem Liede ganz ausgezeichnet, wie nachstehende Textunterlage sofort darthun mag.



No. 31. Mit ganczem willen wünsch ich dir.

Ist eine Melodie schwerlich zu nennen, sondern nur eine Unterstimme zu einem mehrstimmigen Tonsatze, was schon aus dem Fschlüssel auf der dritten Linie hervorgeht. Mir ist kein Beispiel bekannt, wo der eigentliche Melodiekörper im Fschlüssel und nicht im Cschlüssel, gleichviel auf welcher Linie, notirt wäre. Daher auch die vielen Quintensprünge in dieser Stimme, welche die harmonischen Abschlüsse zu deutlich verrathen.

No. 32. **Lassz fraw mein laid erparmen dich.**

Das Lied enthält im Aufgesange mehr Silben als Noten, weswegen der Herausgeber die Ligaturen aufgelöst und Noten eingeschoben hat, um die Textmenge unterzubringen. Wenn das Original in der That nicht mehr Noten aufweist, so bleibt für den Aufgesang allerdings keine andere Wahl, als zu diesem verzweifelten Hilfsmittel seine Zuflucht zu nehmen. Für den Abgesang oder Repetition ist aber ein derartiges Verfahren durchaus nicht nöthig, wo sich alles wie von selbst fügt; weswegen ich die zweite Hälfte dieses Liedes nach der Originalfassung folgen lasse:



Warum der Herausgeber dem Liede das ♭ rotundum beigefügt hat, kann ich nicht einsehen. Ich finde weit eher in der Kadenz bei der vorletzten Note der ersten Repetitionsstrophe ein Chroma vor f gerechtfertigt, als das ♭ rotundum, wodurch der eigentlich mixolydische Charakter der Melodie in die versetzte Dorische verwandelt wird. Auch die Verschiedenheit der Versgliederung zwischen dem 1. und 2. Verse möchte ich ausgeglichen haben. Das Versschema ist offenbar folgendes:

Strophe a. 8 Silben
„ b. 8 „ } oder zerlegt in 2 Hälften zu je 4 Silben.
„ c. 8 „

„ d. 8 „
„ e. 8 „
„ f. 8 „

Repet. g. 8 Silben
h. 6 Silben

Der zweite Vers, der in 9 Versglieder gespalten ist, muss daher auf die Zahl 8 reduzirt werden, wie folgt:

Vers 2 a. Lass, fraw, mich wissen, was ich mag,
b. zwar kaynen tag, ich nye verlag,
c. das ich jn frewden erfunden wurd.

d. All auf dy fart, dw frewlein zart,
e. do mich weczwang der liebsten wanck
f. gar offt vnd dick, dein augenplick.

Repet. g. Mein hercz ist gancz zu dir geton
h. on alles abelon.

No. 33. **Sollt mich nit pilleich wunder han.**

In diesem Liede herrscht die grösste Konfusion, weniger was den Melodiekörper, als was den Text betrifft, wodurch jede Aus-

legung missglücken musste. Wahrscheinlich ist letzterer im Originale bunt untereinander geschrieben, wodurch eine vollständige Ungleichheit der drei Verse entstand, und die einzelnen Bestandtheile derselben verschiedentlich zusammengestellt wurden. Die Ungleichheit der Verse ist so gross, dass der erste Vers 6 Zeilen, der zweite 7, und der dritte gar acht Zeilen aufzeigt. Nichts desto weniger ist es mir gelungen in dieses Chaos einige Ordnung zu bringen, namentlich dadurch, dass ich den Krebsen gleich die Konstruktion von hinten nach vorn versuchte. Dies führte wenigstens bei einem Verse zu einem erspriesslichen Resultate. Der dritte Vers nämlich bot verhältnissmässig die geringsten Schwierigkeiten in Gliederung und Textunterlage dar, weswegen ich mit diesem Verse den Anfang machte. Die Untersuchung ergab wenigstens einige Fingerzeige, auf welche Weise auch die beiden ersten Verse demgemäss in rythmisches Gleichgewicht gebracht werden müssen, bevor an eine Textunterlage überhaupt gedacht werden kann. Denn auch diese Versgliederung ist eine andere, als sie der Herausgeber giebt. Der dritte Vers hat offenbar eine Zeile zu viel, welche höchst wahrscheinlich einem der beiden früheren Verse angehört, da dem ersten Verse zwei, dem zweiten eine Zeile fehlen. Jedenfalls ist die ausfallende Zeile die zweite des dritten Verses zu den Worten: „gedenck dar an, was rechte liebe sey“, welche schon der Silbenzahl nach nicht in den Versbau passt. Demnach würde der dritte Vers nun wie folgt lauten:

Vers III.	a.	Fraw, aller eren pistu	7 Silben.
	b.	ein rechte keyserin,	6 „
	c.	Nit lassz mich, fraw, also verderben,	9 „
	d.	lasz mich dein huld erberben;	7 „
	e.	Meines herczen lust	5 „
	f.	gesmucket, an dein pruszt	6 „
	g.	mit frewden vnd mit lust	6 „
	h.	nach meines herczen ganczer wegir.	9 „

Ohne Zweifel ist dies das Grundschema für den Versbau der zwei vorderen Verse. Dieselben aber nach diesem Schema neu zu konstruiren hat mir nicht gelingen wollen, obwohl wiederum hier der zweite Vers weniger Schwierigkeiten bietet als der erste, der am meisten verstümmelt zu sein scheint. Den zweiten Vers lasse ich als Versuch ebenfalls hier folgen, um weiteren Forschungen mindestens einen Anhaltepunkt zu gewähren:

Vers II.	a.	Ich glaub, es sey mich an geporn,	8 Silben.
	b.	das ich verczoren	5 „
	c.	dy allerliebste han verlorn.	8 „
	d.	Jch han sy verloren	6 „
	e.	vnd enwaisz nit wye (zweisilbig),	6 „
	f.	zwar es geraw mich ye,	6 „
	g.	on alles wideriehen,	7 „
	h.	do ich zum leczten von ir hyn schied.	9 „

Was nun die Melodie zu diesem Liede anlangt, so habe ich über sie zu bemerken, dass sie zu dem Texte des dritten Verses meiner Fassung ganz gut passt, vorausgesetzt jedoch, dass nach der zweiten Strophe ein Wiederholungszeichen gesetzt wird, das im Originale entweder aus Versehen weggeblieben, oder vom Herausgeber übersehen worden ist Zu dieser Annahme berechtigt mich überdem der Umstand, dass sich die letzten Strophen textisch wie musikalisch vollkommen decken, so dass eine Wiederholung des Aufgesanges unzweifelhaft in der Anlage dieses Liedes bedingt gewesen sein muss. Selbst die vier letzten Strophen der beiden Verse 1 und 2, welche im Uebrigen eine so heillose Verwirrung bergen, lassen an dieser Uebereinstimmung zwischen Text und Noten nichts zu wünschen übrig. Mithin ist die Theilung in Auf- und Abgesang vollständig gerechtfertigt, wie der eigene Augenschein von dem Liede selbst sogleich beweisen mag:

Vers III.



No. 34. **Benedicte** und No. 35. **Verlangen thut mich krencken.**

In diesen beiden Liedern, die ohne Vorzeichnung, aber mit Angabe der Schlüssel notirt sind, hat der Herausgeber ein ♭ rotundum hinzugefügt. Ich vermag den Grund hierzu nicht einzusehen. Denn in beiden Liedern ist die dorische Tonart offen ausgesprochen. Diese liebt aber vorzugsweise die grosse Sexte (h), wie ich schon oben bei No. 28 bemerkt habe. Auch treten mit der Vorzeichnung ♭ dann Tonreihen zu Tage, wie e—d—c—b—a, welche schon oben von mir gerügt worden sind, und nach meinem Dafürhalten in der älteren Melodie nicht vorkommen. In beiden Liedern würde ich daher das ♭ rotundum beseitigen und das h unbedenklich in die Tonreihe aufnehmen.

Mittheilungen.

* Einige Abkürzungen von musikalischen Autoren, wie sie in Druckwerken des 16. und 17. Jahrhunderts vorkommen:

A. D. M. = Ant. Dulingius aus Magdeburg.

A. M. N. = Ambrosius Müller in Neu-Ruppin.

D. C. = David Cramer, Literat und Musiker.

H. E. C. W. = Heinrich Elsmann, Cantor in Wolfersbytanae (Wolfenbüttel) 1620. Hochzeitsgesang. Stadtbibl. Hamburg.

H. G. H. = Heinrich Grimm, Musiker in Magdeburg um 1623. Sein Geburtsort ist unbekannt; das letzte H. muss ihn andeuten.

J. C. H. = Johann Christoph Haiden, Dilettant in Nürnberg um 1614.

J. D. E. = Joh. Dilligerus Eisfeldâ-Fr. 1623.

N. Z. = Nicolaus Zangius.

* Sigismund Salblinger. In Gödeke's Grundriss I, 179 liest man über diesen Musiker des XVI. Jahrhunderts: „Dieser S. Salblinger, öfter Salminger genannt und geschrieben, kam 1527 aus Bayern, wo er Klostergeistlicher war, nach Augsburg und schloss sich den Wiedertäufern an; wurde deshalb incarcerirt, widerrief dann aber seine Glaubenssätze. Er blieb darauf in Augsburg als deutscher Schulmeister, beschäftigte sich aber mehr mit Musik und stand deshalb bei den Fuggern gut, denen er auch einige seiner musikalischen Werke, resp. Editionen dedizirte.“ In der Dedikation der „Concentus 8, 6, 5 et 4 voc.“ (1545) nennt er sich selbst „Musicus“.

* Die allgemeine musikalische Zeitung giebt Nachricht (in No. 39) über eine Ausstellung alter musikalischer Instrumente in dem Süd-Kensington-Museum zu London. Unter der reichen Auswahl von Klavierinstrumenten befindet sich auch das Klavier Händel's, im Jahre 1651 von Andr. Ruckers in Antwerpen gebaut; ferner ein italienisches Spinett, 1577 von Rossi in Mailand gebaut, ein Hackebrett u. a. Von anderen Instrumenten findet man Violinen aller Art: eine Viola d'Amore, Viola da Gamba. Ferner Harfen, Lauten, Guitarren, Mandolinen, Zithern, Psalter. Von Blasinstrumenten: alte Trompeten, Cornetten, Flöten, Flûte à bec, Fagottino, Oboe de Caccia und eine Auswahl von Orgeln. Ein Katalog (Descriptive Catalogue of the musical instruments in the South Kensington museum. London, 1870) von Carl Engel verfasst, giebt in dem Vorworte eine interessante Abhandlung.

* Naumann, Emil: Nachklänge. Eine Sammlung von Vorträgen und Gedenkblättern aus dem Musik-, Kunst- und Geistesleben unserer Tage. Berlin, 1872, Verlag von Rob. Oppenheim 8°. VIII und 344 pp. Preis 1 Thlr. 15 Sgr. Enthält: Kunstleistungen schlichter Dorfschullehrer in den preussischen Rheinlanden. Erinnerungen an F. Mendelssohn. Ueber neue Bearbeitungen der alten Mozart'schen Operntexte. Ernst M. Arndt's letzter Wunsch. Die musikalische Feier der Charwoche in Berlin. Shakspeare in seinem Verhältniss zur Tonkunst. Meyerbeer's Afrikanerin. Die Stellung der Niederländer in der Tonkunst (ältere Periode). Das Dürerfest der Dresdener Kunstgenossenschaft. Die protestantische Kunst. Zur Säcular-Feier L. v. Beethoven's. Ueber Einführung des Psalmengesanges in die evangelische Kirche.

* Bibliotheca musica oder Verzeichniss aller in Bezug auf die Musik in den letzten 5 Jahren (1867—1871) im deutschen Buchhandel erschienenen Bücher und Zeitschriften. Mit Ausschluss der Liederbücher, wie überhaupt der Musikalien. Ein Handbüchlein für Buchhändler und alle Diejenigen, welche sich für die Musik interessiren. Bearbeitet von Adolph Büchting, Buchhändler. Mit einem ausführlichen Sachregister. A. u. d. T.: Bibliotheca musica oder Verzeichniss aller in Bezug auf die Musik im deutschen Buchhandel erschienenen Bücher und Zeitschriften etc. I. Fortsetzung. Nordhausen, Büchting. kl. 8°. 48 S. Preis 8 Sgr. Das erste Verzeichniss, welches sich der allgemeinsten Beachtung erfreute, erschien 1867 und umfasste die Jahre 1847—1866.

* Musikalischer Wegweiser für Musiker und Musikfreunde. Die Musik-Literatur Deutschlands in den Jahren 1857—1871. Umfassend Bücher und Zeitschriften auf

dem Gesammtgebiete der Musik. Auf Grundlage der Hinrichs'schen und Hofmeister'schen Kataloge systematisch zusammengestellt. [Aus „Archiv für Buchhändler".] IV. wesentlich vermehrte Auflage. Leipzig, Pfeil. gr. 8. 1 Bl. 45 S. Preis 7½ Sgr. — Ausserdem ist noch ein Supplement zur 1. Ausgabe des Effenberger'schen Wegweiser's: „Die Musik-Literatur in den letzten 5 Jahren (1867 – 1871)", ebendaselbst in 8°. 2 Bll. 19 S. Preis 2½ Sgr. erschienen.

* Cambiasi (Pompeo, consigliere Provinciale di Como), Rappresentazioni date nei reali Teatri di Milano 1778 – 1872. Opere in Musica. Nome dei Maestri, Poeti ed Esecutori principali, data della prima rappresentazione e classificazione dell' esito. Balli dati nel reali Teatro alla Scala. Nome dei Coreografi, Maestri, Ballerini, Mimi e Pittori ed elenco quinquennale della R. Scuola di Ballo. Elenco dei professori componenti l'orchestra. Elenco degli impresari. Compilazione di . . . Secondo edizione. Milano, 1872, Ricordi. Preis 2 fr. 50 c.

* Desnoiresterres, Gustave, La musique française au XVIIIe siècle. Gluck et Piccini 1774 — 1800 par . . . Paris, Didier, 1872. 8°. XI und 424 pp. Preis 7 fr. 50 c.

* In Dr. Jul. Petzholdt's Anzeiger, Heft 1, 7, 9, 11 vom Jahre 1871, befindet sich ein Verzeichniss der musikalischen Schriften der Herzogin Amalie zu Sachsen, pseudonym Amalie H.ter, welches die Allgemeine musikalische Zeitung, Leipzig, 1872, No. 34, im Auszuge mittheilt.

* Im „Neuer Anzeiger für Bibliographie und Bibliothekswissenschaft. Herausgeg. von Dr. Jul. Petzholdt (Dresden, Heft 8 — 10)" befindet sich ein Verzeichniss der historischen Vereine von Deutschland, der Schweiz etc. und ihrer Schriften von Ernst Kelchner.

In No. 8 und 9: „Beamtenetat der deutschen Universitätsbibliotheken im Jahre 1871" d. h. ein Verzeichniss der zeitigen Bibliothekare und Sekretäre an den deutschen Universitäten.

* Joseph Schrems, der hochverdiente pensionirte Domkapellmeister zu Regensburg, ist am 27. Oktober 1872 beerdigt worden. Herr Franz Witt hat bei der Beerdigung desselben eine begeisterte Trauerrede gehalten, die uns im Drucke vorliegt (Regensburg bei Pustet. kl. 8°. 8 pp.) und aus der wir folgendes biographische Material schöpfen:

Geboren am 5. Oktober 1815 zu Warmensteinach (Diözese Regensburg), wurde er im kgl. Studienseminare zu Amberg zum Priester ausgebildet, ward darauf ein Jahr lang Seelensorger zu Hahnbach und erhielt am 24. Dez. 1839 die Kapellmeisterstelle am Dome zu Regensburg, die er bis zum 1. Oktober 1871 bekleidete, in welchem Jahre er pensionirt wurde. Den Todestag selbst erfahren wir aus der Trauerrede nicht

* Herr L. Liepmannssohn in Paris hat sein Antiquariat verkauft, und ist dasselbe in die Hände von J. Baur et Détaille, 10 rue des Beaux-Arts, übergegangen.

* In Betreff des Artikels in No. 11 „Zur fünf- oder vierstimmigen Passion von Jakob Reiner" sei noch bemerkt, dass sich die Biographie über diesen Meister im III. Jahrgange der Monatshefte pag. 97 befindet.

* **Mit diesem Hefte schliesst der 4. Jahrgang.** Bei den buchhändlerisch bezogenen Exemplaren muss das Abonnement von Neuem bestellt werden, wogegen die Abonnements bei der Redaktion fortlaufen, wenn sie nicht besonders abgemeldet werden.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25.

Druck von Otto Hendel in Halle.

BEILAGE.

Im Januar 1872.

Erscheint als Beilage zu den Monatsheft. f. Musikgeschichte.

UNSERE ZEIT.

Umschau.

Eingedenk des Sprichwortes, dass ein Jeder zuerst vor seiner Thüre kehren solle, wollen wir das beginnende Jahr mit diesem guten Vorsatze zieren.

Unser Programm vom 24. Oktober vorigen Jahres kann gewiss den Anspruch auf lakonische Kürze erheben; eben deshalb aber wird es keine überflüssige Beschäftigung sein, das Programm und das Zeitungswesen überhaupt einer genaueren Untersuchung zu unterziehen und damit sowohl der Redaktion, als den Herren Mitarbeitern den Weg anzubahnen, den die Beilage zu den Monatsheften einschlagen muss, um das Ziel mit Erfolg zu erreichen.

Es ist eine unleugbare Thatsache, dass die deutschen Musikzeitungen nicht das Ansehen geniessen, welches anderen Fachzeitungen zu Theil wird, und das nur eine einzige Musikzeitung besteht, die durch einen bedeutenden Absatz für den Verleger und die Mitarbeiter eine respektable Einnahmequelle bildet. Diese Erscheinung ist leicht erklärlich und hat ihren Grund theils in der Sache selbst, theils aber in der Leitung der Musikzeitungen. Eine leichte oberflächliche Unterhaltung wird, wenn sie mit Geschick geführt wird, immer mehr Theilnahme finden, als eine ernste und wissenschaftliche. Die oben erwähnte Musikzeitung ist so ganz was sie sein will: ein Neuigkeitsblatt, gut gewürzt mit beissender Schärfe des Humors, und Musiker wie Dilettant greifen nach des Tages Mühen gern nach ihr, um sich ein Ruhestündchen leicht zu vertreiben. Die übrigen Musikzeitungen sehen mit schelem Blicke auf sie herab, ziehen die Stirn in gewaltig gelehrte Falten und möchten durch Vielseitigkeit das Interesse erwecken. Der Raum eines Bogens ist aber schlecht geeignet die ganze musikalische Wissenschaft wöchentlich darauf abzuladen, und so bleibt dem Redakteur nichts übrig, als das scharfe Redaktionsmesser zu nehmen und seinen Lesern jede Woche einen Bissen vorzuwerfen. So — nun kaut über meinen gelehrten Artikeln 6 bis 8 Wochen, dann habt ihr Salomonis Weisheit gewiss gründlich inne und habt Zeit genug gehabt sie zu verdauen. Hier lernt ihr Geschichte der Musik, hier erwerbt ihr euch aesthetische Kenntnisse, hier wird den Komponisten und Literaten gezeigt wie sie es nicht machen sollen, hier habt ihr eine Uebersicht aller Konzertleistungen in allen bedeutenden und unbedeutenden Städten des alten und neuen Kon-

tinents, hier werden im Buchhandel erschienene wichtige Bücher halb abgedruckt, damit ihr sie nicht zu kaufen braucht, und am Ende erhaltet ihr noch einige pikante Neuigkeiten — und das alles für jährlich 2, höchstens 4 Thaler. Man weiss nicht wen man mehr bedauern soll: den geplagten Redakteur, der Woche für Woche alles das schaffen muss, oder den Leser, der das lesen soll. So viel liegt aber klar zu Tage, dass weder die Kunst, der Verleger, noch das Publikum einen Nutzen davon ziehen.

Wie ist dem abzuhelfen? Der Wille ist überall redlich, die Abhandlungen selbst oft von der grössten Tragweite, so dass die Autoren derselben zu dem einzigen Mittel greifen, ihre Aufsätze noch einmal gesondert im Buchhandel erscheinen zu lassen — und stillschweigend dadurch einen der beiden Abdrücke für überflüssig erklären. Wir besitzen in Deutschland so vortreffliche Fachzeitungen, dass wir ohne langes Suchen die beste Belehrung in der allernächsten Umgebung finden. Das literarische Centralblatt für Deutschland, die Blätter für literarische Unterhaltung, das Magazin für die Literatur des Auslandes, welche anerkannt die besten Fachzeitschriften sind und einen grossen Leserkreis haben, der daraus Belehrung und Unterhaltung zieht, beschränken sich fast durchweg nur auf Recensionen neu erschienener literarischer Werke. Warum zieht sich nicht eine der Musikzeitungen dieselbe Grenze? Fehlt es etwa an Material oder an literarischen Kräften? Keineswegs. Die Musikwerke werden im Gegentheile von den Musikzeitungen so vernachlässigt, und so spät nach dem Erscheinen derselben besprochen, dass die sogenannten Novitäten-Sendungen der Verleger längst verkauft oder ihren buchhändlerischen Rückweg angetreten haben, um meistens für immer nie mehr das Tageslicht zu sehen, so dass eine Kritik für das bücherkaufende Publikum nur noch von geringem Einflusse sein kann, da das Werk auf Verlangen nicht mehr vorgelegt, sondern nur auf feste Bestellung als Eigenthum erworben werden kann — und selten wird eine Kritik eine solche Einwirkung hervorrufen, dass das Publikum blindlings das Werk kauft.

Leider sind die meisten Kritiken in unseren musikalischen Fachblättern auch wenig geeignet den Künstler und das Publikum von der aesthetischen Bildung des Kritikers und dessen nothwendiger Einwirkung zu überzeugen. Sehen wir uns z. B. die Kritiken im Zarncke'schen Centralblatte an, so finden wir eine bewundernswerthe Kürze, ein bescheidenes Zurücktreten des Schreibers gegen den Autor und doch ein gründliches Eingehen auf das Werk selbst. Vergleichen wir damit die breitspurigen, weisheitstriefenden und wieder kleinlich schulmeisternden Kritiken der Musikfachblätter, die oft einen Komponisten, der in der vollen Manneskraft und mit anerkannten Leistungen dasteht, bemängeln und an dem Werke herumzerren wie

ein Kleiderjude an einem Rocke, an dem er so gern einen Fehler entdecken möchte, — so müssen wir vollkommen das Urtheil der Künstler theilen, die mit Verachtung auf eine solche Kritik herabblicken, und selbstverständlich so ein Blatt in keiner Weise unterstützen. Man kann ohne Uebertreibung behaupten, dass die ausführlichen Kritiken (mit wenigen Ausnahmen) eine Verherrlichung des Kritikers selbst sind und die kurzen die Oberflächlichkeit und Unkenntniss des Schreibers an der Stirne tragen.

Man hört so oft das Wort Kritik in herabwürdigender Weise nennen. Nur der Unverständige oder Aufgeblasene kann die ästhetische Prüfung eines Kunstwerkes, was man eben Kritik nennt, verächtlich betrachten. Die erste Kritik übt der Künstler selbst aus und dann seine Freunde. Das Werk tritt in die Welt ein und soll Gemeingut der Menschheit werden, und die Aufgabe des Kritikers ist, sich an den Künstler in ästhetischer und an das Publikum in erklärender Weise zu wenden. Der Kritiker selbst muss sein eigenes Ich völlig in den Hintergrund zu stellen wissen und ganz in dem Geiste des Werkes aufgehen. Denn viele Wege führen zum Ziele; und das Ziel des Künstlers im Auge zu haben und nicht sein eigenes voranzustellen, das ist eine der wichtigsten aber auch schwersten Aufgaben des Kritikers.

Schafft eine der vorhandenen Musikzeitungen in ein kritisches Blatt um und es ist eine tief empfundene Lücke ausgefüllt. Die literarischen Kräfte sind vorhanden, sie bedürfen nur der Anregung und Anleitung.

Gehen wir nach diesem Exposé auf unser eigenes Blatt über, so könnte man uns vorwerfen, dass das Programm an derselben Vielseitigkeit leidet, die wir eben den anderen Zeitungen vorgehalten haben. Wir entgegnen darauf Folgendes und wünschen dadurch zugleich den Standpunkt, den das Blatt einnehmen soll, klar zu legen.

Eine Ueberbürdung und Abschwächung der eigenen Kräfte umgehen wir durch das weitauseinanderliegende Erscheinen der Zeitung. Der Raum ist uns in keiner Weise zugemessen, sondern kann nach Bedürfniss erweitert und beschränkt werden. Durch das monatliche Erscheinen derselben ist von vornherein eine bestimmte Grenze gezogen: das Geschehene liegt in entsprechender Entfernung hinter uns, so dass sich alles Kleinliche und Unbedeutende von selbst abstreift und nur das wirklich Bedeutende seinen Nachklang finden kann. Das Programm soll uns in keiner Weise binden dasselbe in jeder Nummer durchzuarbeiten, sondern wir wollen nach Bedürfniss und Vorlagen dem Einen oder Anderen den Vorzug geben. Auch betrachten wir die Beilage keineswegs für ein Unterhaltungsblatt, sondern als einen gegenseitigen Gedankenaustausch in

der freiesten und unbeschränktesten Weise, und wollen wir besonders die Materien am meisten kultiviren, welche von den andern Blättern wenig oder gar nicht beachtet werden. Dahin gehört z. B. das pädagogische Fach und die soziale Stellung der Künstler. Die wissenschaftlichen Aufsätze werden kurz und populär gehalten sein, sollte aber eine umfangreichere Arbeit vorliegen, die uns von Wichtigkeit erscheint, so soll sie nicht stückweise, sondern in einem Hefte gegeben werden. Recensionen über Kompositionen werden nur dann eine besondere Berücksichtigung finden, wenn es bedeutende Werke betrifft. Sollte sich später das Bedürfniss herausstellen aus unserem Blatte ein kritisches zu machen, indem sich keine der bestehenden Wochenschriften der Aufgabe ausschliesslich oder mit Vorliebe widmet, so werden wir mit Freuden eintreten, und Künstler wie Verleger werden uns gewiss dazu die hilfreiche Hand bieten. Die letzte Aufgabe des Programms bedarf keiner weiteren Auslegung, da sie in klaren und bestimmten Worten ausgedrückt ist nnd nur das Wort „wichtig" zu Meinungsverschiedenheiten führen könnte, da schliesslich jeder Künstler (selbst der Nichtkünstler Ullmann) seine Aufführungen für wichtig halten wird. Da aber sowohl darüber, als über die Bezeichnung „ein bedeutendes Werk" die Meinungen der Fachmänner stets sehr auseinandergehen werden, und die Definition desselben ein undankbares Thema werden könnte, so ziehen wir vor unsere Kunstanschauungen später mit der That zu dokumentiren.

Ueber Pädagogik beim Klavier-Unterrichte.

Der musikalischen Erziehung wird von Seiten der Eltern alljährlich eine so bedeutende Geldsumme ausgeworfen, dass man wohl behaupten kann, dieselbe steht den Schulwissenschaften, wenigstens in Hinsicht des Kostenpunktes gleich. Die Zeit ist nicht mehr fern, wo man eine musikalische Bildung für ebenso nothwendig halten wird als die Erlernung der Schulwissenschaften.

Man klagt so viel über die rechtslose Stellung der Musiklehrer, über ihren untergeordneten Rang, ihre schwankenden Einkünfte, über ihre mühselige Erwerbsquelle. Winter und Sommer, bei Schnee und Regen muss er Stunde für Stunde des Tages von Haus zu Haus wandern und lehren, und will er sich den Familien verbindlich erhalten, so ist er oft auch noch gezwungen ihnen den Abend zu opfern. Wie soll dann noch Lust und Zeit zur Weiterbildung übrig bleiben, wo die Frische und Gedankenkraft herkommen das eigene Fach, die musikalische Pädagogik auszubilden. Sehen wir uns in der reichhaltigen Musikliteratur um, gehen wir die Musikzeitungen durch, die musikalische Pädagogik glänzt durch Abwesen-

heit. Man sollte meinen sie wäre etwas ganz Ueberflüssiges. Ueber die höhere technische Ausbildung besitzen wir wohl Werke, doch für die Elementarkenntnisse ist mir kein pädagogisches Werk bekannt. Klavierschulen giebt es zwar genug, doch vergleichen wir dieselben mit dem langsamen und logischen Fortschreiten der Schul-Elementarbücher, so wird man inne werden, dass unter den Musiklehrern nur wenig Verständniss für die Bedürfnisse des Kindes vorhanden ist.

Ferner, wechselt ein Schüler mit dem Musiklehrer, so kann er sicher darauf rechnen, dass das Lernen von vorn angeht, da der neue Lehrer das bisher Erlernte für fehlerhaft oder ganz unbrauchbar erklärt. Woran liegt das? Ist das Lehrmaterial wirklich so verschieden aufzufassen, dass zwei Lehrer so divergiren können? Was kann wohl beim Klavierunterrichte in verschiedener Manier gelehrt werden? Nur die Haltung der Hände, der Finger und die Art des Anschlages. Sollte man sich aber als Lehrer wirklich bewogen fühlen einen an und für sich gut ausgeführten Anschlag zu verwerfen, mag er nun durch Druck oder Schlag ausgeübt werden? Nein, nimmermehr! Man wird den Schüler vielleicht nach und nach auf die eigene Art überzuleiten suchen, ja der Schüler wird durch das Vorbild seines Lehrers ganz von selbst sich dessen Haltung und den Anschlag angewöhnen, aber nie ihn durchaus zwingen wollen den Anschlag zu ändern und in seiner Fortentwickelung zu stören. Der Uebelstand beruht nur allein in der unvollkommenen Weise wie der Schüler den Anschlag ausübt, und in dem unlogischen Verhältnisse seiner technischen Ausbildung zur Schwierigkeit des von ihm vorgetragenen Musikstückes. Das ist das Sündenregister mit dem sich die meisten Lehrer Tag für Tag beladen, hier aus Unkenntniss, dort aus falscher Spekulation. Sie wollen den Eltern und Schülern schnelle Erfolge ihres Unterrichts zeigen und suchen dieselbe auf eine verkehrte Weise zu erzielen. Anstatt durch ein logisches und langsames Fortschreiten dem Schüler Zeit zu lassen sich in den Elementarkenntnissen auszubilden, und dort die Erfolge zu suchen, führen sie ihn flüchtig darüber hinweg und fröhnen der Eltern und des Schülers Eitelkeit durch Vorlegung schwieriger Salonpiecen.

Ich erlaube mir nun den Unterrichtsgang, wie ich ihn bei Anfängern gebrauche, in Kürze mitzutheilen und zwar vorläufig auf das erste Jahr berechnet. Ich nehme einen mittelmässig begabten, nicht zu ungeschickten Schüler zum Maassstabe für die Zeitdauer und zwar im Alter von 8 bis 9 Jahren.

Dem Schüler treten alle musikalischen Ausdrucksmittel als etwas Fremdes, scheinbar Unfassbares entgegen, und es ist eine der wichtigsten Aufgaben des Lehrers jede Erklärung dem kleinen Verstande möglichst fassbar zu machen und ihm Zeit zum Erfassen zu lassen. Das Notensystem besteht in seinen einzelnen Stufen aus einer

gleichen Aufeinanderfolge wie die weissen Tasten des Klaviers, und mit Hilfe des Alphabets von a—g (h statt b) erscheinen dem Schüler die Fortschreitungen der Noten auf dem Notensysteme, resp auf dem Klaviere, bald als etwas Wohlbekanntes. Er kann daher, auf das Alphabet fussend, ohne weitere Nachhilfe des Lehrers mit Sicherheit die Namen der Noten und Tasten bestimmen. Wenn ich ihn nun anleite die Stufen des Notensystems und die Tasten nach Zahlen zu berechnen (2, 3, 4, 5 Stufen, was ihm später als Intervalle zu erklären ist), so kann er mit Leichtigkeit auch sprungweise die Noten und Tasten benennen. Ohne ihn damit lange aufzuhalten, da er vorläufig an 5 Noten genug weiss, gehe ich zur Handhaltung über.

Arm und Hand müssen eine wagerechte Linie bilden, während die Finger in sanfter Biegung sich auf die Tasten neigen.

Die Stellung der Hände muss nach auswärts gehen, mit einer kleinen Neigung zum Daumen, damit der fünfte Finger die rechte Freiheit zur Bewegung erlangt. Jetzt lasse ich Mälzel's Metronom auf Grad 66 schlagen und der Schüler muss eine Weile genau nach den Schlägen desselben zählen, um eine Ahnung vom Takte zu erhalten.

Ich wähle deshalb ein verhältnissmässig schnelleres Taktschlagen, da sich eine schnellere Bewegung leichter einprägt, als eine zu langsame; damit der Schüler aber doch Zeit behält mit seinen Fingern dem Taktschlage zu folgen, so lasse ich ihn auf den zweiten Schlag das Wort „und" aussprechen und damit die Hebung des folgenden Fingers verbinden. Obgleich Militärismus und Kunst schwer zu verbindende Begriffe sind, so ist doch die Handhabung einer militärischen Disciplin beim Anfangsunterrichte im Klavierspielen von grossem Nutzen. Ohr und Finger gewöhnen sich dadurch an ein schnelles Auffassen und Ausüben und ermöglichen allein die gehörige Präcision. — Auf die Weise vorbereitet, die Gammen von Heinrich Herz, 1. Uebung vor sich, auf die er unverwandt blicken muss (damit seine Finger unabhängig vom Auge werden) spielt er mit der rechten, dann mit der linken Hand nach dem Metronomschlage: c und d und e und f und g und f u. s. w. Der Lehrer muss dabei freilich überall helfend eintreten, wo dies und jenes versehen wird.

Am Schlusse der Unterrichtsstunde liest der Schüler einen kleinen Abschnitt aus meinem „Hilfsbuche beim Klavier-Unterrichte*) (Berlin bei Simrock erschienen, ein Heftchen von 36 Seiten) und lernt denselben bis zur nächsten Stunde auswendig.

*) Dies Hilfsbuch ist weder ein Leitfaden noch ein wissenschaftliches Lehrbuch, sondern ein in Frage und Antwort abgefasstes Lernbuch, in welchem der Schüler alles Wissenswerthe in einer seinem kleinen Verstande angepassten Ausdrucksweise erklärt findet. Beim Selbstunterrichte (wenn derselbe in der Musik überhaupt möglich wäre) ist es nicht gut anwendbar, da der Lehrer die betreffenden Abschnitte auswählen muss.

Die zweite Unterrichtsstunde ist die Wiederholung der ersten, vielleicht mit dem Versuche mit beiden Händen zu gleicher Zeit zu spielen. Ausserdem erhält der Schüler die erste Nummer aus Eduard Ganz's Vorschule (Berlin, bei Trautwein in quer 8⁰, 15 Seiten) zur Aufgabe. Die nöthige Erklärung vom Schlüssel, Takte, Taktstriche, Schlusszeichen und Werthe der Noten lernt er nach und nach aus dem Hilfsbuche. Das weit wichtigere ist die Kenntniss der Intervallenfortschreitungen der Noten und die hiermit verbundene Anwendung der Finger auf dem Klaviere. Es ist daher nöthig, dass er vor allen Dingen die Intervallenfortschreitungen geläufig lesen kann und zwar abermals nach dem Metronomschlage. Erst nach dieser Uebung überträgt er die Intervalle auf seine Finger. — Schon in den Herz'schen Gammen machte der Schüler Bekanntschaft mit den Bassnoten, ohne dass er deren Namen sich vorher einprägen musste. Der einfache Hinweis, dass die Noten im Bassschlüssel stehen, der linken Hand gelten und ebenso heissen wie die Noten für die rechte Hand (NB. in den Gammen Herz) machen ihn von vorn herein vertraut mit den Bassnoten. Auch in der Ganz'schen Vorschule findet er für die linke Hand Bassnoten vor, deren Namen Anfangs darunter geschrieben sind, bei der dritten Nummer aber schon wegbleiben.

Da der Schüler überhaupt nur nach Intervallen lesen soll, so fällt die Schwierigkeit des sogenannten Notenlesens ganz hinweg. Ich halte ihn zwar an die Namen der Noten zu lernen und sie in gleicher Schnelligkeit zu lesen wie er sie spielt, doch geschieht dies in so langsam fortschreitender Weise, dass es ihm nie zur Plage wird und er durch die Kenntniss des Intervalls, mit Anwendung des Alphabets, stets fähig ist sich zu verbessern.

In dieser Weise und in langsamer Steigerung der Schnelligkeit vergehen die ersten vier Monate, in denen die Herz'schen Gammen bis Nr. 76 durchstudirt sein müssen und nun Fingerübungen Platz machen, welche drei Oktaven (für jede Hand) umfassen und die Fertigkeit des Spannens, Nachziehens, Unter- und Uebersetzens entwickeln sollen (siehe Hilfsbuch Seite 34 und 35). Nach Verlauf eines halben Jahres müssen sowohl diese Uebungen, als die Ganz'sche Vorschule vollendet sein. Als Fingerübung tritt jetzt die Tonleiter ein. Er lernt deren Bildung, deren Transponirung, die Regeln des Fingersatzes und die Versetzungszeichen. Da die Tonleitern mit Kreuz-Vorzeichnung sich länger dem Fingersatze der Cdur-Tonleiter anschliessen, als die mit B-Vorzeichnung, so wähle ich diese zuerst, während ich später eine umgekehrte Reihenfolge vorziehe und sie von Cdur ab in abwärts gehenden Terzen folgen lasse.

Jedes Umgehen einer anfänglich scheinenden Schwierigkeit, welche dort früher oder später überwunden werden muss, halte ich

für unmethodisch, daher lasse ich sowohl die parallele Molltonleiter von vornherein auf jede Durtonleiter folgen und zwar aufwärts mit erhöhtem 6. und 7. Tone, welche beim Abwärtsspielen wieder erniedrigt werden — als die Tonleiter durch zwei Oktaven spielen. Das Letztere ist besonders deshalb nothwendig, damit der vierte Finger zum Uebersetzen gelangt und der Daumen die nöthige Uebung des Untersetzens erhält. Dass jede Hand anfänglich allein geübt wird und dann erst (in der folgenden Unterrichtsstunde) beide Hände zusammenspielen, versteht sich wohl von selbst, da jede Erleichterung des Lernens ein schnelleres Fortschreiten der geistigen und mechanischen Fähigkeiten des Schülers verspricht.

Nach der Ganz'schen Vorschule gebrauche ich folgende Musikpiecen, welche sowohl nach melodischem (musikalischem) Gehalte dem kindlichen Erfassungsvermögen entsprechen, als die technische und geistige Fähigkeit nach und nach entwickeln:

C. Corticelli: L'aurore musicale op. 62. Nr. 1.

Theodor Oesten: Melodien-Quelle op. 167. Heft 2.

C. Corticelli (wie oben) Nr. 2.

Theodor Oesten (wie oben) Heft 3.

Fritz Spindler: Blätter und Blüthen op. 123. Nr. 10.

E. D. Wagner: Variationen über den Carneval von Venedig op. 28. Nr. 2, und die Variationen über das Lied des Meermädchens aus Oberon. Nr. 3.

Theodor Oesten (wie oben) Heft 4.

C. Corticelli (wie oben) Nr. 5.

Th. Oesten: Kinderalbum op. 150. Nr. 3 und 4.

C. T. Brunner: Sonate op. 393. Nr. 1.

Schon bei dem sechsten verzeichneten Werke wird der Schüler das erste Jahr überschritten haben und ich bin hiermit am Schlusse meiner vorläufigen Aufgabe angelangt. Wenn ich das Interesse meiner Fachgenossen mit der Darstellung meiner Methode, die ich in meinem Klavier-Institute anwende, so weit erweckt haben sollte, dass sich dieselben zu einer Meinungsäusserung über ihre Methode bewogen fühlen sollten, so wäre dies der beste und wohl auch einzige Weg zu einer einheitlichen Ausübung unseres Lehreramtes zu gelangen, und steht denselben diese Zeitschrift zur Disposition.

Rob. Eitner.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25.
Druck von Otto Hendel in Halle.

BEILAGE.

Im Februar 1872.

Erscheint als Beilage zu den Monatsheft. f. Musikgeschichte.

UNSERE ZEIT.

Umschau.

Widmen wir heute einmal dem reich besetzten Büchertische unsere Aufmerksamkeit. Fast dünkt es uns, als wenn noch nie im Reiche der Musikliteratur eine solche Fülle binnen kurzer Zeit zusammengeströmt wäre. Theils sind es lange vorbereitete Werke, theils Broschüren, theils gesammelte Aufsätze, welche zuerst das Licht der Welt in wenig gelesenen Zeitschriften erblickt haben und nun noch einmal, auf eigenen Füssen stehend, die Reise durch die Welt versuchen wollen. Ehe wir uns in die einzelnen Werke vertiefen, möchten wir uns erlauben, die Herren Autoren und Verleger auf einen Umstand aufmerksam zu machen, welcher den Erscheinungen im musikalischen Fache in Hinsicht der Verbreitung über Deutschlands Grenzen hinaus von grossem Nachtheile ist. In allen anderen wissenschaftlichen Fächern ist es längst Gebrauch, die Bücher mit lateinischen Lettern zu drucken. Wer viel mit Ausländern verkehrt, wird oft von ihnen gehört haben: Schreibt und druckt mit lateinischen Lettern und wir sind im Stande eure Sprache zu lesen und zu verstehen, doch mit den deutschen Buchstaben sind wir zu wenig vertraut. Warum gerade die Musikliteratur eigensinnig an den deutschen Lettern festhält ist uns etwas unbegreiflich, besonders da es doch hinreichend bekannt sein muss, dass Uebersetzungen von wissenschaftlichen Büchern nicht gerade zu dem Gewöhnlichen gehören. Seit den umfassenden Arbeiten der Gebrüder Grimm in der deutschen Sprache ist man unablässig bemüht, die Reinigung derselben zum Abschlusse zu bringen und hierher gehört auch die Einführung der lateinischen Buchstaben. Die Zeit ist nicht mehr fern, wo man auch in den Schulen die deutschen Buchstaben abschaffen und dadurch endlich von Grund aus einer einstigen müssigen Erfindung das Garaus machen wird.

BITTER, C. H. Beiträge zur Geschichte des Oratoriums. Berlin 1872, R. Oppenheim. 8°. VIII, 503 und 48 Seiten Musikbeilagen. 3 Thlr. 10 Sgr.

Der Herr Verfasser scheint mit diesem Werke einen glücklicheren Wurf gethan zu haben, als mit der Herausgabe seiner Bachbiographien. Der ernste Titel löst sich in die gefällige Briefform auf und — spricht es der Verfasser aus oder hat der allgemeine Eindruck nur die Voraussetzung

geschaffen — wendet sich in erzählender, plaudernder Weise an eine Dame, vielleicht an eine schöne hohe Frau. Zum Ueberflusse setzt der Herr Verfasser noch in der Vorrede hinzu; „dass hier biographische Arbeiten (könnten noch mehrere andere Fachwissenschaften angeführt sein) nicht erwartet werden dürfen", und glücklich können wir den ganzen gelehrten Kram bei Seite werfen und uns ganz dem unterhaltenden Tone hingeben. Der Herr geheime Rath ist hier ein ganz anderer Mann, als wir ihn sonst kennen gelernt haben, und wir stehen keinen Augenblick an ihm unser Kompliment zu machen, wie trefflich er es versteht über Musik zu plaudern. Von Mendelssohn ab werden wir über Händel zu Keiser, von Graun bis zu Haydn geführt, und wenn man sich das Alles geschickt heraussucht, so erhält man eine ganz vortreffliche Uebersicht, nicht allein über das Oratorium, sondern über die ganze Musikentwickelung des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Die Dilettanten sollen sich nicht von der Stärke des Buches abschrecken lassen, denn es liest sich so glatt und ist so liebenswürdig geschrieben, dass sie mehr Genuss davon haben können, als von einem mehrere Bände starken Romane.

Briefe von MORITZ HAUPTMANN, Kantor und Musikdirektor an der Thomasschule zu Leipzig, an **Franz Hauser**. Herausgegeben von Prof. Dr. Alfred Schöne. 2 Bände. Leipzig 1871, Breitkopf und Härtel. 8°. 1. Bd.: Hauptmann's Portrait, XVI und 320 Seiten und 2. Bd.: 311 Seiten. [3 Thlr. 15 Sgr.]

Das ist eins der interessantesten Werke, die jüngst die Presse verlassen haben. Man liest und liest, Stunde auf Stunde vergeht und schwer kann man sich davon trennen. Wer kennt da Hauptmann nach seiner Harmonie und Metrik wieder? Voller Witz und Humor, in fliessender Sprache und geistig getränktem Ausdrucke strömen ihm die Gedanken aus der Feder.

Die Briefe greifen tief ins musikalische Leben ein und können manches Unheil anrichten, wenn die zu den verschiedensten Zeiten ausgesprochenen und sich oft wiedersprechenden Urtheile einseitig als Belege für diese und jene Meinung herangezogen werden sollten. Die Briefe umfassen eine ansehnliche Reihe von Jahren, in denen Hauptmann selbst die verschiedensten Perioden seines Bildungsganges durchgemacht hat, so dass die divergirenden Urtheile eben das Maass des Bildungsprozesses Hauptmann's dokumentiren. Ferner hatte Hauptmann einem Freunde gegenüber nicht nöthig, die Worte auf die Wageschale zu legen und so kommt manches harte Urtheil zu Tage, welches er gewiss unterdrückt, wenn er dessen Veröffentlichung vorausgesehen hätte. Nur zwei Beispiele: Im 1. Buche, Seite 2, spricht er sehr wegwerfend von den alten Meistern, so wegwerfend, wie man es von einem gebildeten Musiker nicht erwarten sollte, und zieht darauf eine Parallele mit Seb. Bach: „Wenn Seb. Bach so etwas macht, dann hat's Leben und Seele — im temperirten Klavier sind doch Sachen, gegen welche alles winzig ist" (nämlich im Verhältnisse zu Palestrina und den

Alten überhaupt). „Im wunderbaren Reichthum der Kombinationen wohl längst unbestritten, aber auch in der Tiefe des Ausdrucks — bequem sind sie freilich eben so wenig zu hören als sie zu spielen sind, mit dem Hören ist auch nicht viel gethan, man muss sie so genau kennen, dass man sie gleichsam selbst wieder machen kann — aber dann muss man die Noten wieder los sein, und es ist schon eine Arbeit, die kennen zu lernen.“ Ist das nicht eine grosse Befangenheit im Urtheile? Hier die Erkenntniss, dass die Grösse des Kunstwerkes erst nach angestrengten Studien völlig gewürdigt und anerkannt werden kann, und dort das oberflächliche Absprechen jeder musikalischen Berechtigung. Seine Worte lauten: „weil es überhaupt nicht Musik ist.“

Ferner im 2. Buche, Seite 232, spricht er von den Gesanglehrern Bernacchi, Mieksch und Mannstein in sarkastisch höhnender Weise und wirft Mieksch vor, dass man seine Gesangsweisheit immer mit denselben Worten, wenn man von zehn zu zehn Jahren wieder mit ihm zusammenkam, hören musste. Mieksch ist anerkannter Maassen eine Autorität im Gesangsfache und ist der Vertreter einer Schule, die nie veralten, sondern stets in ihrer Verjüngung eine Generation guter Sänger erziehen wird. Wenn also Wahrheit Wahrheit ist, so ist sie nach 10, 20, 30 Jahren immer noch dieselbe Wahrheit und kann nicht oft und eindringlich genug gesagt werden.

Da uns besonders das oben citirte Urtheil über die alte Musik interessirt, so wollen wir Hauptmann in seinen Aussprüchen darüber etwas weiter verfolgen. Im Jahre 1825 (Hauptmann war damals 33 Jahre alt) verdiente also dieselbe in seinen Augen noch nicht einmal den Namen „Musik“. 1829 ist eine Messe von Palestrina schon ein idealer Vorwurf (I, 46). „Ja wohl müsste eine Messe ganz anders sein (sagt er), als alle die wir kennen und gewöhnlich hören, und viel eher so wie sie Palestrina gemacht hat, als wie jeder andere.“ 1834 (Seite 131) ergreifen ihn mächtig die alten kontrapunktischen Gesänge, doch immer noch stehen sie ihm fremd gegenüber. Erst Seite 149 (auch 1834) sagt er: „Die Lamentationen (wahrscheinlich von Palestrina) habe ich copirt und mich sehr daran erbaut. Das ist keine Musik, als Kunstwerk für sich zu bestehen, aber sie ist an ihrem Platze ganz was sie sein soll. Ueberhaupt bin ich im Palestrina nun etwas heimischer geworden und mehr als je der Ueberzeugung, dass diese Kirchenmusik ist und alle andern was anders - auch den Sebastian Bach nicht ausgeschlossen. Dass man mit allen solchen Aussprüchen stets über die Schnur haut, versteht sich, und thut nichts; sie können deshalb doch ihr Wahres haben.“ Prächtige Worte sagt er 1841 (S. 289): „Wie viel giebt's jetzt Komponisten, die ihre Zeit nicht besser zubringen könnten als solche Sachen (Gesangswerke des 16. Jahrh.) zusammen zu schreiben; es müsste eigentlich Jeder, der etwas von dem Seinigen ediren wollte, immer ein altes Stück dazu liefern — wie auf den Dörfern Jeder, der sein Grünes in die Stadt gefahren hat auf dem Rückwege einen Stein laden und mit nach Haus bringen muss zur Wegebesserung.“ Und dann wieder

1847 (2. Bd. 55): „das Palestrina'sche (Salve regina) ist wieder anders, und — auch nicht ganz übel!! — sondern vielmehr sehr prächtig: wenn man nur den Leuten, Sängern und Hörern, Herz und Sinn dafür öffnen könnte — aber sie können's Ende nicht erwarten; weil die viertaktigen Perioden fehlen, kommt's ihnen wie ein Bandwurm vor.“ Diese kleinen Auszüge über ein Thema werden den besten Beweis liefern, wie vorsichtig einzelne briefliche Aeusserungen aufzunehmen sind und wie sie wieder vortreffliches Material bieten, die geistige Entwickelung eines solchen Mannes zu beobachten.

THAYER, ALEXANDER WHEELOCK. Ludwig van Beethoven's Leben. Nach dem Original-Manuscript deutsch bearbeitet (von H. Deiters). Zweiter Band. Berlin 1872, W. Weber. 8°. VIII, 416 Seit.

Schon der vor 5 Jahren erschienene erste Band (1866) erregte durch seine gleichsam juristische Behandlung des Stoffes allgemeines Aufsehen und man erwartete mit gespanntem Interesse den 2. Band. Derselbe geht vom Jahre 1796—1806, und die im ganzen spärlich fliessenden Quellen geben dem Verfasser vortreffliche Gelegenheit, sein schon im ersten Bande angewandtes Verfahren: aus den geringfügigsten Notizen und Daten eine ganze Reihenfolge von Thatsachen zu entwickeln, die er mit logischer Schärfe nachweist, hier in der bewundernswerthesten Weise zu entfalten. Die früheren Biographen Beethoven's, wenn sie noch lebten, würden mit Grauen ob der zersetzenden Kraft erfüllt werden und mit Schrecken gewahren, wie faselig und verwirrt sie in den Tag hinein geschrieben haben. Ihr mit Anekdoten und Wunderlichkeiten ausstaffirter Abgott wird aller Herrlichkeit entkleidet und tritt als ein Mensch, wie alle Menschen uns entgegen. Doch was der Verfasser auf der einen Seite dem Menschen Beethoven an Flitterwerk abstreift, das giebt er ihm in geistiger Hinsicht doppelt wieder, und so ersteht vor uns ein reines und lebensgetreues Bild des Meisters, welches in bestem Einklange zu seinen Werken sich befindet.

Der erste Band widmet bekanntlich den Bonner Musikverhältnissen den Haupttheil und Beethoven tritt wie in zweiter Reihe in denselben als ein neu hinzukommendes Glied auf. Er verlässt 1792 Bonn und geht nach Wien, und auch hier ist der junge unbekannte Mann, der in dem Strome der Begebenheiten fast verschwindet, nur schwer zu verfolgen. Der zweite Band erst stellt ihn als Hauptperson auf, um den sich die Begebenheiten konzentriren und der, trotz der kriegerischen Wirren, die Welt durch seine Kunstleistungen in Staunen setzt, so dass er gleichsam erhaben über den weltlichen Wirren von Freund wie Feind verehrt wird.

Wenn wir mit diesen kurzen Andeutungen die musikalische Welt auf das Werk aufmerksam machen wollen, so geschieht es in der Ueberzeugung, dass die Aufgabe: das Leben B's. kennen zu lernen, in keiner besseren Weise gelöst werden konnte. Wenn auch der Leser manches ihm scheinbar unwichtige Thema mit derselben Gründlichkeit behandelt findet, wie die

wichtigsten Episoden, und manche Wiederholung vermieden werden konnte, so müssen wir doch dem Verfasser das Recht einräumen, dass er allein befugt ist zu beurtheilen, in welcher Weise er seinen Stoff zu behandeln hat. Der Leser kann sich gern einige Weitschweifigkeiten gefallen lassen, in dem Bewusstsein, dass in der Kette der Begebenheiten oft etwas Unwichtiges zur Lösung einer anderen Frage dienen kann.

VALERIUS, ANDREAS. Oud-Nederlandsche Liederen. Uit den „Nederlandtschen Gedenck-clanck“ van . . . (1626). Met toelichting en Klavierbegeleiding van Dr. A. D. Loman. Herausgegeben von der „Maatschappij tot bevordering der Toonkunst. Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis.“ Uitgave van oudere Noord-nederlandsche Meesterwerken. Utrecht 1871, Louis Roothaan. 8°. 80 Seiten Text, 27 Seiten Musikbeilage. Preis 1 fl. 50. netto.

Valerius, aus Middelburg gebürtig, bekleidete von 1606 - 1625 (starb den 27. Jan. desselben Jahres) den Posten eines Notars, dann eines Gerichtsschöppen zu Veere und nebenbei noch einige Ehrenämter, so dass man daraus schliessen kann, dass er zu den angesehensten Männer seiner Stadt zählte. Dies ist Alles, was über die Person Valerius bisher festgestellt worden ist. Der Gedenck-clanck (1626 zu Harlem gedruckt, ein Original-Exemplar im Besitze obigen Vereines) ist eine Sammlung politischer Gedichte, welche sich auf die Zwangsherrschaft unter Herzog Alba und auf die schliessliche Befreiung beziehen. Von den 92 Gedichten, welche die Sammlung enthält, sind 76 mit Melodie und Lautenbegleitung versehen, einige davon sind sogar für 2 bis 3 Stimmen und wieder einige mit Begleitung mehrerer Lauten gesetzt. In wie weit Valerius als Autor derselben zu betrachten ist, lässt sich in keiner Weise feststellen, und man ist weit eher geneigt anzunehmen, dass er nur der Sammler und Herausgeber ist. Bei einigen der Lieder lässt sich der ursprüngliche Satz nachweisen und ergiebt sich daraus, dass die vorliegende Bearbeitung nur ein Arrangement ist. Ob sich dies auf alle Sätze anwenden lässt, kann sich nur auf Vermuthung stützen, da wir von anderen Werken dieses Genres wissen, dass sie stets Arrangements waren — geradeso wie die Orgel- und Klavierwerke des 16. und am Anfange des 17. Jahrhunderts.

Von den 76 Liedern mit Melodien haben die abermaligen Herausgeber des Werkes nur 19 ausgewählt. Die vorhergehende Abhandlung beschäftigt sich sehr eingehend mit der Beschreibung des Originaldruckes, mit dessen Inhalte, dessen Bedeutung und unterzieht dann die 19 ausgewählten Lieder einer genauen Prüfung. Diese letztere verdient alle Anerkennung, da dies in einer so umsichtigen und wissenschaftlichen Weise geschehen ist, dass unsere Kenntniss über die alten Lied-Melodien (geistliche und weltliche) manchen werthvollen Zusatz erhält. So finden wir z. B. die schon von Luther 1524 benutzte Melodie zu dem Liede „Es ist das Heil uns kommen“

in wenig veränderter Gestalt auf das Lied „Maximilian de Bossu“ (Nr. 4) angewendet, und wird die Vermuthung von Winterfeld, dass dies ursprünglich eine weltliche Melodie sei, hierdurch fast zur Gewissheit. Was nun die 19 im Anhange veröffentlichten Melodien mit einer modernen Klavierbegleitung betrifft, so sind dieselben mit Geschmack ausgesucht und durchweg werthvolle Beiträge, die besonders vom musikalischen Standpunkte aus grosses Interesse gewähren und einige (wie z. B. Nr. 2 und 15) zu dem Besten gehören, was wir bis jetzt an weltlichen Melodien aus alter Zeit kennen. In der vorhergehenden Abhandlung sind Bruchstücke aus den Melodien mitgetheilt und es lässt sich daraus ersehen, dass sich der Herausgeber bei der Mittheilung der Lieder im Anhange manche Veränderung in denselben erlaubt hat; wenn dieselben auch nur von geringer Bedeutung sind, so wäre es doch im Interesse des geschichtlichen Werthes nöthig gewesen, dieselben genau anzugeben, so dass man im Stande wäre, die ursprüngliche Fassung zu erkennen. Die Klavierbegleitung ist zwar geschickt und wohllautend, doch trägt sie ein zu modernes Gewand. Abgesehen von der öfteren Anwendung der kleinen und verminderten Septimenakkorde, sind die Melodien geradezu in unsere modernen Tonarten übertragen und haben dadurch vielfach den ursprünglichen Charakter eingebüsst. Unserem modernen Ohre klingt dies zwar ganz natürlich und fliessend, doch kann dies bei der Herausgabe eines alten Werkes nicht maasgebend sein. So setzt z. B. Herr Dr. Loman Nr. 4 in die Tonart Ddur und schreibt:



Sollten im Originale wirklich zwei Kreuze vorgezeichnet sein und das erste cis ein ♮ haben? Dies sind Fragen, die wir fast bei jedem Liede stellen möchten und über die der Herausgeber mit wenig Mühe uns aufklären und dadurch seiner Arbeit einen höheren Werth geben konnte.

Der holländischen Abhandlung ist noch eine deutsche Uebersetzung im Auszuge von Ferd. von Hellwald beigegeben, so dass auch denjenigen, welche des Holländischen nicht mächtig sind, Gelegenheit geboten ist Kenntniss von der Arbeit zu erhalten.

W. von Lenz. Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft: Liszt, Chopin, Tausig, Henselt. Berlin 1872, B. Behr (E. Bock). 8°. 111 pp. 20 Sgr.

Die Skizzen oder humoristisch-sarkastischen Essay's erschienen 1868 und 1871 in der Neuen Berliner Musikzeitung (Bote & Bock). Die im Vorworte erwähnte weitere Ausführung ist kaum in Betracht zu ziehen und die angebliche Vermehrung durch den Abschnitt Adolph Henselt ist durch

das frühere Erscheinen dieses Artikels im Monat August 1871 in obengedachter Zeitschrift zur Unwahrheit geworden. Herr von Lenz's Stil ist bekannt genug, um noch ein Wort darüber zu verlieren: Gute und schlechte Witze, Eigenlob, höhere Blasirtheit, wieder vortreffliche Abschnitte, wechseln wie Regen und Sonnenschein im Monat April. Henselt ist oft geradezu widerlich. Liszt der beste Artikel.

Der Kirchengesang-Verein zu Magdeburg. Festgabe bei Gelegenheit seines 25jährigen Jubiläums am 11. Oktober 1871. Magdeburg 1871 (ohne Verleger). in 8°. 48 pp.

Die Schrift widmet dem Gründer und Dirigenten des Vereines, Herrn Gustav Rebling, kgl. Musikdirektor und Organisten an der Johanniskirche, eine biographische Skizze; hieran knüpft sich die Gründung des Vereines und die verschiedenen Entwickelungsstufen desselben bis zum obengenannten Tage. Der Verein rekrutirt sich, wie alle anderen Gesangvereine, aus Dilettantenkreisen, unterscheidet sich aber dadurch von den übrigen, dass er freiwillig den sonntäglich liturgischen Gottesdienst in der Johanniskirche begleitet. Das Wichtigste und Interessanteste an der Schrift ist das Verzeichniss der in den 25 Jahren aufgeführten Werke. Wenn wir so oft Klage darüber geführt haben, dass in Norddeutschland die altklassischen Kirchengesänge so sehr vernachlässigt werden, so bieten die Programme des Kirchengesang-Vereins in Magdeburg wieder hinreichend Gelegenheit unsere Behauptung zu bestätigen. Wir wissen sehr wohl, dass der Dirigent eines Chores selbst beim besten Willen gegen die Abneigung der Sänger wenig ausrichten kann und sind besonders Herrn G. Rebling gegenüber vollkommen überzeugt, dass sich derselbe in die Verhältnisse schicken muss, doch gewiss keine Gelegenheit versäumt seinen Chor eines Besseren zu belehren. Stellen wir nun die Programme nach mehreren Seiten hin statistisch zusammen, so ergiebt sich aus der 25jährigen Thätigkeit folgendes Bild (NB. die sonn- und festtäglichen Aufführungen beim Gottesdienste sind in dem Verzeichnisse nur summarisch aufgestellt und geben daher keine genügende Uebersicht; wir lassen dieselben daher als Nachtrag folgen):

In den 25 Jahren wurden 135 Werke aufgeführt und zwar 32 geistliche und 32 weltliche (auf Wiederholungen kommen daher 71 Aufführungen). Besonders bevorzugte Komponisten sind Mendelssohn (25 mal), Beethoven (17 mal), Händel (11 mal), Mozart und Fr. Schneider (je 10 mal), Heinrich Rolle (8 mal), Seb. Bach und Graun (je 5 mal) und Haydn (4 mal).

Von neuen grösseren Werken sind zu erwähnen: Kiel's Requiem, Brahm's deutsche Messe, und R. Wagner's Liebesmahl der Apostel. Von alten Werken nur Heinrich Schütz's Passion nach der Ausgabe von C. Riedel.

Vertheilen wir die Komponisten auf die verschiedenen Jahrhunderte, so kommen auf das 17. Jahrhundert 1,
„ „ 18. „ 7,
„ „ 19. „ 8,
noch lebende Komponisten 11.

Ausserdem kommen von den übrigen Leistungen des Vereines auf das

16. Jahrhundert	4 Komponisten,	18. Jahrhundert	11 Komponisten,
17. „	5 „	19. „	7 „

und 17 lebende Komponisten.

Mit dem Wunsche, dass der Verein in seinen Bestrebungen sich einen immer weiteren Wirkungskreis erringen möchte, schliessen auch wir uns den warmen und dankbaren Lobesaussprüchen über den Gründer und Leiter des Vereines vollkommen an.

W. von BOCK. Goethe in seinem Verhältnisse zur Musik. Berlin 1871, F. Schneider & Co. in 8°. 102 pp. 20 Sgr.

Der Verfasser bemüht sich nicht nur die allbekannte Thatsache zu

widerlegen, dass Goethe wenig musikalische Kenntnisse besass, sondern deduzirt aus dem musikalischen Schema, welches Goethe an der Thüre seines Zimmers in Weimar hängen hatte, nichts weniger als das Hauptmann'sche System, und somit Goethe als den Erfinder desselben. Trotzdem Goethe selbst über dasselbe sagt: „Und so verwandele ich Ton- und Gehörloser, obgleich Guthörender, jenen grossen Genuss in Begriff und Wort. Ich weiss recht gut, dass mir deshalb ein Drittel des Lebens fehlt; aber man muss sich einzurichten wissen", so glaubt doch der Verfasser, dass Goethe auch in musikalischer Hinsicht einen allumfassenden Geist besass. Schliesslich wird auch noch Schoppenhauer hineingezogen, der bekanntlich ebenfalls der Musik sehr fern stand, und nachgewiesen, wie Goethe auch mit diesem in seinen Ansichten übereinstimmt. Die Broschüre ist mit grossem Fleisse und edler Hingebung geschrieben, doch ist es dem Verfasser nicht gelungen, seinen Annahmen den Stempel der Wahrscheinlichkeit zu geben, um den Leser in eine gleiche Begeisterung zu ziehen, von welcher der Verfasser ergriffen ist.

LUDWIG NOHL. Die Beethoven-Feier und die Kunst der Gegenwart. Wien bei W. Braumüller. 8°. 162 pp.)

Allerlei: Biographisches, Aesthetisches, Beethoven und Napoleon, B's. Tagebuch von 1812-1818 (unvollständig), das B.-Fest in Wien, B. und Oesterreich u. A. Nohl's Werke bieten immer Brauchbares, wenn man auch seine Schreibseligkeit in Anschlag bringen muss, und daher ein guter Theil jedes Buches für ganz besondere Liebhaber bestimmt ist.

JOHANNA GÖDEL. Ueber den Klavier-Unterricht. Delitzsch bei Reinh. Pabst. (8°. 40 pp.)

Mit Wärme und Einsicht geschrieben. Ob aber „musikalische Seminare und Lehrer-Prüfungen den rechtslosen Zustand und die Massenkonkurrenz von musikalisch nicht gehörig ausgebildeten Lehrern, welche das Interesse der Kunst eben so sehr gefährden, wie sie den Unterricht in der Qualität herabsetzen" aufheben werden, ist sehr in Zweifel zu ziehen. Wenn die Lehrer nicht im Stande sind sich selbst Stellung im Leben zu verschaffen, so wird ihnen Staatshilfe wenig nützen.

FRIEDRICH HOMMEL. Geistliche Volkslieder aus alter und neuerer Zeit mit ihren Singweisen herausgegeben. 2. Ausg. (unverändert). Leipzig 1871, B. G. Teubner. gr. 8°. XVIII, 308 pp. 24 Sgr.

Enthält 254 zweistimmige und einige wenige vierstimmige geistliche Lieder mit Benutzung der ältesten Quellen und alter weltlicher Melodien, wie „Ich stund an einem Morgen", oder „Es war einmal ein reicher Mann" u. s. w. Wenn der zweistimmige Satz nicht gar so elend wäre, könnte man sich darüber freuen, dass ein so ernster und gediegener Melodienschatz es zu einer zweiten Auflage gebracht hat. Der Herr Verfasser scheint vom zweistimmigen Satze einen merkwürdigen Begriff zu haben; sollte er jemals darin Studien gemacht haben? Nach dem Vorliegenden könnte man glauben, dass die musikalische Bildung des Verfassers nur in Anhörung von italienischen Duetten bestanden hätte, denn Terzen- und Sextengänge auf und ab sind der Hauptbestandtheil seiner Zweistimmigkeit und dazwischen stehen einige ungeschickte Quarten und Quinten. Das Quellenverzeichniss zeugt von umfassenden Studien, doch scheinen die Werke von Tucher, Layriz und Meister das Nöthigste geliefert zu haben.

Zum Schlusse sei auf das in Lieferungen erscheinende „Handlexicon der Tonkunst" von Oscar Paul (5. Lieferung) und auf die so eben ausgegebene 1. Lieferung eines neuen Werkes von Otto Kade „Der neuaufgefundene Luther-Codex vom Jahre 1530" (Dresden, Schrag'sche Verlags-Anstalt, Heinrich Klemm) aufmerksam gemacht, über welche wir erst nach dem völligen Erscheinen derselben eingehend berichten werden.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25.

Druck von Otto Hendel in Halle.

BEILAGE.

Im März 1872.

Erscheint als Beilage zu den Monatsheft. f. Musikgeschichte.

UNSERE ZEIT.

Umschau.

Glücklich, wer nie den tückischen Mächten des Zufalls anheim fällt und hier von einem ungebildeten Orchester, dort von einem Dilettanten-Gesangschore verfolgt wird. Schlaflose Nächte und böse Recensionen sind die natürliche Folge; und doch ist der Reiz, sich diesen Mächten anzuvertrauen, so gross, dass man mit Staunen erfüllt wird über die Masse des sich wöchentlich abwickelnden Tonmaterials.

Ziehen wir zwischen den Städten Deutschlands einen Vergleich (Oesterreich mit eingeschlossen), so steht Berlin in Hinsicht der Quantität obenan, ob es auch in der Qualität den Vorzug verdient, ist eine schwer zu lösende Frage, da überall bei Aufführungen grösserer Gesangswerke (die Oper ausgenommen, die überhaupt eine ausnahmsweise Stellung in der Musik einnimmt) die verschiedensten Elemente zusammen wirken, welchen theils die Ungewohnheit der Aufgabe, theils die Dilettantenhaftigkeit der Ausführenden unüberwindliche Hindernisse sind, und leider all diese Momente das Gelingen einer solchen Aufführung stets in Frage stellen.

Berlin hatte letzthin Gelegenheit, in drei aufeinanderfolgenden Aufführungen der drei besten Gesangsvereine die Leistungsfähigkeit derselben zu prüfen und Vergleiche zwischen ihnen anzustellen. Der Stern'sche Gesangsverein gab Schumann's Paradies und die Peri. Die Singakademie Händel's Athalia und der Kotzold'sche Gesangsverein eine Reihe kleine weltliche Vokalsätze. Wenn wir zuerst die gesangliche Ausbildung der drei Vereine in's Auge fassen, so steht der Kotzold'sche Verein obenan, und doch, trotz der guten Schulung und trotz der Kleinheit des Chores (etwa 50 Personen) tritt das Dilettantenhafte der Ausführenden immer noch oft genug in den Vordergrund. Der singenden Damenwelt ist oft ein schönes Kleid, ein schöner Kopfputz, oder eine Klatschgeschichte interessanter als das auszuführende Kunstwerk, oder die Ehre ihres Vereines. Dies ist der schwache Punkt aller unserer Gesangsaufführungen, und darin stehen wir der alten Zeit bedeutend nach, welche nie ihre Kunstwerke solchen schwachen Händen anvertraute.

Der Kotzold'sche Verein pflegt nur das weltliche mehrstimmige Lied und könnte wohl einflussreich auf die höhere Ausbildung desselben einwirken, wenn er in der Auswahl derselben sich auf den geschichtlichen Standpunkt stellte und aus jeder Kunstperiode das Beste vorführte. Die schwachen Versuche, welche er mit dem Madrigale des 16. Jahrhunderts machte, scheiterten weniger an der Unkenntniss des Publikums und der

Kritiker (die Letzteren thaten zwar ihr Möglichstes, um diese Versuche unmöglich zu machen), als an der Schüchternheit, mit der man sie, so zu sagen, einschmuggeln wollte und an der wenig umsichtigen Auswahl der Kompositionen selbst. Mit wenigen Ausnahmen pflegt der Verein nur das moderne Lied und selbst da zeigt er in der Auswahl wenig Literaturkenntnisse. Die Abwechselung durch Einlage von Instrumentalwerken zu erzielen, ist sowohl dem Eindrucke für die Letzteren nicht günstig, als raubt den Leistungen des Chores eine so beträchtliche Zeit, dass der eigentliche Zweck des Konzertes auf ein Minimum zusammenschrumpft.

Die beiden oben erwähnten grösseren Gesangsvereine, welche ihre Mitgliederzahl nach Hunderten zählen, leiden unter der Dilettantenhaftigkeit der Ausführenden ganz beträchtlich. Der Stern'sche Gesangsverein weiss diese Schwäche bei öffentlichen Aufführungen durch Einstellung einer Anzahl gut geschulter Sänger gegen Honorar in geschickter Weise zu verdecken, wogegen die Singakademie, aus hier nicht zu erörternden Gründen, diese praktische und allein richtige Aushülfe verschmäht und vorzieht in unschuldsvoller Reinheit zu glänzen, mit Hintenansetzung des auszuführenden Werkes. Diese Maassnahmen erstrecken sich bei beiden Vereinen bis auf die Solosänger, und was hierbei Händel gewinnt, welcher seine Soli in den Oratorien für berühmte Sänger schrieb, kann man sich ohne weitere Andeutungen leicht vorstellen.

Nicht besser steht es mit dem Orchester, welches berliner Aufführungen zu Gebote steht. Das Opernhaus-Orchester, welches alle bedeutenden Instrumentalisten vereinigt und jeder Aufgabe gewachsen wäre, ist so vom „Dienst“ in Anspruch genommen, dass es eben nur für den „Dienst“ vorhanden ist. Die Berliner Sinfonie-Kapelle, die einstige Liebig'sche Kapelle, welche in ihrem Fache durch lange und unausgesetzte Uebung ganz Anerkennenswerthes leistet — unter der Direktion eines Bülow, mit Einstellung künstlerisch gebildeter Kräfte, sogar einstmals vortrefflich seine Aufgabe löste — sinkt bei Uebernahme ihr fremder Werke auf das Niveau des Dilettantenhaften zurück. Schumann's Paradies und die Peri muthete das Orchester noch eher an, als Händel. Dort war das Orchester mit Liebe bei der Sache, sein Klang war ziemlich rein, wenn auch oft zu rauh, steif und zu stark, so dass dennoch die Aufführung dieses Werkes unter Mitwirkung bedeutender Solo-Sänger sich zu einer schwungvollen Gesammtwirkung emporhob.

Bei Händel's Athalia dagegen trat der umgekehrte Fall ein, denn hier vereinte sich Alles, die Aufführung zu einer ganz mittelmässigen Leistung herunterzudrücken. Das Orchester war geradezu entsetzlich, nicht nur in Betreff der Reinheit empörte es jedes musikalische Ohr, sondern auch in der geistigen Wiedergabe des Werkes. Das Streichquartett säbelte mit einer grenzenlosen Gleichgültigkeit seinen Part herunter und die 20 verschiedenen Stimmungen der leeren E- und A-Saiten gaben dem Akustiker noch ganz besonders Gelegenheit Studien zu machen. Die Solosänger leisteten für

Dilettanten Alles mögliche, standen jedoch nicht auf der Höhe ihrer Aufgabe. Die beiden Männerstimmen befänden sich zwar in künstlerischer Hand, doch war es ihnen nicht möglich die Stimmung zu beleben und eine Begeisterung anzufachen.

Die Aktien der Singakademie geben eine so hohe Dividende, dass sie weder ein neues Piano-Forte, oder noch besser die Anschaffung eines Positivs ruiniren würde, noch die Honorirung geeigneter Solokräfte, sowohl im Orchester (das Cellosolo in der Athalia befand sich nicht in der Hand eines Virtuosen) als im Gesange.

Der 18. Januar spendete auch diesmal wie alljährig seinen reichen Segen, und der Auserwählten waren nicht Wenige. Auch die Tonkunst war von der Ordens-Kommission nicht vergessen worden, doch erregte es allgemeines Erstaunen, welche Stellung dieselbe zur Kunst und deren Vertreter einnimmt. Die Tanzmusik hat gewiss die gleiche Berechtigung wie die Kirchenmusik, deren Vertreter aber gemeinschaftlich vor das öffentliche Forum zu laden und sie in gleicher Weise auszuzeichnen, sie in ihren Leistungen also gleichzustellen, ist jedenfalls eine herabwürdigende Behandlung der Letzteren. Sollen diese imaginären Auszeichnungen ihren Werth behalten und eine thatsächliche Auszeichnung und Anspornung sein, so ist eine weise Prüfung und Auswahl unbedingt nothwendig, sonst sinkt sie zu einer leeren Formel herab und ist für den Staat ein kostspieliges und vergebliches Unternehmen. Gerade in Deutschland ist man noch wenig besorgt den schaffenden Künstler in seiner Stellung öffentlich auszuzeichnen; er ist sowohl in seinen pekuniären Verhältnissen, als in seiner gesellschaftlichen Stellung nur auf sich angewiesen. Nimmt der Staat nun Gelegenheit, ihm seine Anerkennung zu Theil werden zu lassen und macht sich dabei solcher Missgriffe schuldig, indem er Tanzkomponist und Kirchenkomponist, oder Virtuose und schaffenden Künstler mit gleicher Auszeichnung würdigt, so erregt er gerade das Gegentheil von dem, was er beabsichtigt.

Harmonie oder Kontrapunkt?

Die Kulturgeschichte lehrt uns die Wahrheit, dass im geistigen Leben der Völker nie ein Stillstand herrscht, sondern dass die Kulturzustände in beständigem Wechsel und stetigem Fortschritte begriffen sich auseinander wie aus einem Keime entwickeln. Wie im Pflanzenleben aus dem Keime die Pflanze, Stengel und Blätter entsprossen, sich dann am Ende des Stengels die Knospe bildet, die sich zur Blüthe entfaltet und in der Fruchtreife das ganze Pflanzenleben sich abschliesst, um von vorne wieder denselben Kreislauf zu durchmessen; so ist es auch im Kulturleben der Völker, in Kunst und Wissenschaft. Sie erstehen aus kleinen, unscheinbaren Keimen, entwickeln sich zur Blüthe und finden in der Fruchtreife ihren Abschluss, um einer neuen Richtung Platz zu machen.

Aber nie wiederholt sich hier dasselbe Leben, es ist etwas anderes,

den Eigenheiten des herrschenden Zeitgeistes Entsprechendes. Alles Frühere ist abgestreift und das Neue hat sich an seine Stelle gedrängt. Das Mangelhafte hat sich vervollkommnet, es hat die Hülle gesprengt und die alte Haut abgestreift. Aber auch das Gute ist mit zu Grabe gegangen und hält sich blos noch in der Erinnerung wie die ehrwürdigen Reliquien alten Brauches, solider Eleganz und gemüthlichen Lebens in den Sälen der Museen und Alterthumsforscher. Das Unvollkommene, Unfertige, das in den neuen Zuständen sich findet im Vergleiche zu dem Vollkommenen der Alten ist die Quelle der einseitigen Urtheile, welche man über Kulturzustände verschiedener Zeitperioden fällt, aus dieser Vergleichung entstammt die „Laudatio temporis peracti"; so wie umgekehrt der Zusammenhalt des Guten der neueren Errungenschaften mit den Mangelhaftigkeiten des alten Kulturzustandes den einseitigen Enthusiasmus für das Neue gebiert.

Was von allen Kulturelementen im Allgemeinen gilt, in Industrie, Wissenschaft und Kunst, das gilt auch von der Musik. Die beiden Stichwörter Kontrapunkt und Harmonie bezeichnen nur zwei grosse Epochen der Musikgeschichte. Die erste umfasst die Zeit vom Entstehen der Polyphonie bis zur Entfaltung der Monodie, — die zweite die Zeit von Ausbildung der Monodie bis auf unsere Zeit.

Die beiden Kunstepochen sind nun eingehender zu betrachten.

I.

Schon mit dem Beginne der Polyphonie im 12. Jahrhunderte zeigt sich das Bestreben, Melodie zu Melodie zu fügen, welches sich so weit ausdehnte, dass man sogar mehrere selbständige Melodien zusammen zu stellen versuchte. Der Messe von Tournay ist ein dreistimmiges Itemissa est angehängt, in welchem der Tenor die kirchliche Melodie singt, der Tenor eine lateinische Sentenz vorträgt und das Triplum mit einem weltlichen Liede einsetzt: „Se grasse n'est a mon maintien". Coussemacker führt in seinem Werke: „L'art harmonique aux XII. et XIII. siècles", Paris 1860, mehrere solche Beispiele an. Ich selbst besitze zwei Magnificate von einem unbekannten Meister für Weihnachten und Ostern zu 4 Stimmen, in welchen eine Stimme das Canticum Magnificat im betreffenden Kirchentone, eine andere die hierher bezüglichen Kirchenlieder singt, während die beiden anderen Stimmen kontrapunktiren.

Als die Polyphonie unter Palestrina, Orlando etc. in das Stadium der höchsten Blüthe trat, ist von solchen Spielereien nicht mehr die Rede. Es treten Meisterwerke vor uns hin, in denen jede einzelne Stimme, und sollten es deren acht und noch mehr sein, in wohlerwogener Melodie sich bewegt. Da ist keine Spur von einer nichtssagenden Ausfüllstimme, die etwa wie eine steckengebliebene Taste auf einem Tone durch Takte fortheulte. Und bei all dieser Freiheit der Stimmen, welche Fülle von Akkorden, welche Majestät und beständige Frische und Neuheit in ihrer Aufeinanderfolge, besonders in den homophonen Sätzen, welche jene Meister oft zur Abwechselung in das kontrapunktische Kunstgeflechte verweben, oder in

denen sie ganze Kompositionen liefern, in welchen sich nun umgekehrt zur Vermeidung der Einförmigkeit polyphone Sätze eingeschoben finden, wie z. B. in Palestrina's Stabat mater, Lauda Sion u. dgl. Wer könnte hier Harmonie vermissen? Wer hier in kleinlichem Tadel von etwa auftauchenden Härten sich verlieren — weil Akkordfolgen vorkommen, die in den Regeln moderner Harmonielehre nicht vorgesehen sind. Hier ist wirklich Harmonie und zwar frei geschaffene, nicht unter der Wucht harmonischer Regeln entstandene und an ihrem Massstabe geprüfte. Es ist eine Wahrheit, welche sich in allen Kunstzweigen erprobt, dass die Theorie erst der Kunst nachfolge und erst dann zur Blüthe kömmt und wuchert, wenn die Kunst schon ihrem Verfalle sich naht. Erst mit dem Verfalle der Sprache tauchen Grammatiken auf; und noch heute will Cicero's Sprache nicht immer den von den Philologen aufgestellten Regeln sich fügen. Die Kompositionsregeln der Alten bezogen sich nur auf die Lehre von den Intervallen in ihrer zweifachen Erscheinung als Konsonanz und Dissonanz, sowie der gesetzmässigen Verwendung derselben. Von einer Akkord- oder Harmonielehre in unserem Sinne wusste man selbst zu Bach's und Händel's Zeiten noch nichts. Was wir an diesen Meisterwerken bewundern und uns so mächtig ergreift, das ihnen Anerkennung verschaffen wird, so lange die Musikkunst bestehen, und so viele Phasen sie noch durchlaufen wird, — das ist der schöpferische Geist, der in diesen Männern waltete und sie das Rechte und Zündende finden liess ohne System und Regelwerke.

Wollen wir nun die zweite Periode betrachten, die Periode der Harmonie.

II.

Die Tonschöpfungen der Meister des 16. Jahrhunderts eigneten sich ihrer Grossartigkeit wegen vorzüglich für die Kirche. Allein sie wussten durch Modifikation des Rhythmus und vorherrschende Anwendung der homophonen Satzweise den Kontrapunkt auch der Laune und dem Scherze anzupassen. Eine grosse Anzahl von Trink-, Buhl- und Scherzliedern geben hiervon Zeugniss, sowie die Madrigale englischer und französischer Tondichter. Es finden sich unter diesen, wie unter jenen, wahre Meisterwerke an Frische, Naivetät und Eleganz, welche den besten derartigen Produkten der neuesten Zeit in Quantität und Qualität sicher das Gleichgewicht halten, wenn nicht sie übertreffen.

Man wollte aber auch den Sologesang, die Monodie zur Geltung bringen, wozu vor Allem das Bestreben drängte, Singspiele nach griechischem Vorbilde zur Aufführung zu bringen. Aus diesen Versuchen ging das Rezitativ und die Arie hervor. Zur Begleitung derselben war der Kontrapunkt nicht passend, sie erforderte nur die Angabe der Akkorde über einem entsprechenden Grundbasse. Der Kürze halber wurden diese statt der umständlichen Orgeltabulatur, welche nur eine Umschreibung sämmtlicher Stimmen war, in Ziffern angegeben, was sich schon in der Oper „Euridice" des Peri aus dem Jahre 1600 findet. Hier treten uns zum ersten Male die Anfänge des sogenannten Generalbasses, d. i. eines bezifferten Basses, ent-

gegen. Heinrich Albert, geb. 1604, führte diese Setzweise unter manchen Kämpfen auch in Deutschland und zwar auch im geistlichen Liede ein. Z. B. das Lied: „Mein Dankopfer Herr ich bringe“ ist nach dieser Weise für eine Sopranstimme geschrieben, nach welchem er eine Symphonia ebenfalls mit Generalbass folgen lässt. In den Vorreden zu seinen „Arien oder Melodeyen“ in 8 Theilen — von 1638—1648 erschienen — giebt er kurze Anleitung zum Generalbassspiel und zum Vortrage dieser Lieder, um dadurch der Abneigung zu begegnen, welche dieser Neuerung vielseitig entgegengebracht wurde.

Wiewohl das Generalbassspiel die Kenntniss der Akkordenlehre voraussetzte und Agostino Agazzari es von 1630 bis zu seinem 1640 erfolgten Tode lehrte, so gab es doch noch keine Akkordenlehre in unserem Sinne. Damit trat erst J. Ph. Rameau auf in seinem Werke „Nouveau système de musique theorique“, welches 1726 zu Paris erschien und dem schon 1722 ein anderes „Traité de l'Harmonie, reduite à ses principes naturels, divisè en quatre livres“ vorhergegangen war.

Damit war der erste Schritt gethan, dem bald mehrere Versuche folgten, die Komposition auf die Akkordenlehre zu bauen. Da auf diese Weise ein annehmbares Musikstück viel leichter und bequemer hergestellt werden konnte, als dieses früher der Fall war, da man sich mühsam durch das trockene Studium des Kontrapunktes Jahre lang durchzuarbeiten hatte, so wurde dieses von den meisten Musiktreibenden als veralteter unnützer Ballast über Bord geworfen. Aber als Folge davon zeigte sich bald die Seichtheit der so gewonnenen Kompositionen. Der Melodienreichthum in den Stimmen schwand, da sie ja nur mehr die Aufgabe hatten die Harmonie auszufüllen, und die Mannigfaltigkeit der Akkordfortschreitungen löste sich in aneinander gereihte Kadenzen und Modulationen in die am fernsten liegenden Tonarten auf. Den famosesten musikalischen Faulenzer lieferte unstreitig Dr. Gustav Schilling in seinem Polyphonomos oder die Kunst, in 36 Lektionen sich eine vollständige Kenntniss der musikalischen Harmonie zu erwerben. In diesem Werke wird in der 13. Lektion nur im Vorübergehen auf zwei Seiten der Kontrapunkt und in der 4. Lektion gelegentlich der Lehre von der getheilten Harmonie wieder auf zwei Seiten der doppelte Kontrapunkt in der Oktave vollständig absolvirt und dabei noch wenigstens die Hälfte des Raumes dazu benutzt, sich über die „Herren Musiker“ lustig zu machen, „welche dieses ungeheure Wunder mit so gewaltiger Ehrfurcht erfülle, dass sie es für das eigentliche Wesen aller höheren musikalischen Gelartheit halten — o über die Thoren!“ etc.

Diese Reklame ist nun wohl das Extrem der Verirrung, zu welcher die von den Banden des Kontrapunkts entfesselte, frei und selbstständig gewordene Harmonielehre geführt hat; es beweist aber dieser Umstand klar genug, welcher Nachtheil dadurch dem gründlichen Studium der Musik erwachsen ist, und wo man den Grund zu suchen habe, dass eine solche Masse seichten Machwerkes den Musikalien-Markt überfluthet.

Wenn aber auch der Missbrauch dieses neuen Produktes musikwissenschaftlichen Fortschrittes auf Abwege führte, so ist die Bedeutsamkeit desselben für Vervollkommnung der Musik doch nicht zu unterschätzen. Der Kontrapunkt, wie er von den Meistern des 16. Jahrhunderts gehandhabt wurde, dem nur die Dreiklangs-Harmonien zu Grunde lagen, genügte für die Zwecke der Kirche und genügt nicht blos heute noch, sondern ist bei seiner Grossartigkeit und Leidenschaftslosigkeit mehr wie jede Stilart für die Kirche geeignet, welche nicht Freude und Trauer, aber jede Leidenschaft in derselben ausschliesst, da die Bekämpfung dieser ungeordneten Gemüthsbewegungen ihre vorzüglichste Aufgabe ist.

Aber die Musik hat allen Gemüthsbewegungen Ausdruck zu verleihen und kann der Mittel, Leidenschaften zu zeichnen, so wenig entbehren, als sie im Leben je verschwinden werden. Dieses Mittels beraubt, würde sie nicht einmal fürs Oratorium geeigenschaftet sein.

Die Bewegung der Musik ist durch die Fortschritte der Technick der Instrumente eine ganz andere geworden, der freie Gebrauch von Dissonanzen hat ihr einen tief einschneidenden Typus verliehen. Diese neu hinzugekommenen Faktoren, welche einen solchen Reichthum von Ausdrucksmitteln zur Verfügung stellen, von welchem die alten Kontrapunktisten keine Ahnung hatten, lassen es uns mit Dank anerkennen, wenn es den Systematikern gelungen ist, diese Akkorde in ihren Erscheinungsformen und gesetzmässigen Folge in ein so abgeschlossenes System zu bringen, dass jeder Ton in einem Musikstücke nach seinem grammatikalischen Zusammenhange mit dem Ganzen dadurch seine Erklärung findet. Eine Kompositionslehre, welche von der Akkordlehre keine Notiz nehmen und sich wie die alten Theoretiker auf die Lehre von den Intervallen beschränken wollte, würde den Schüler in einem unübersehbaren Chaos von Regeln gleichsam ersäufen. Aber auf eine gut und systematisch geordnete Akkordlehre lässt sich, wie das Marx in seiner „Lehre von der musikalischen Komposition" gethan, ein vollständiges, alle Zweige der Komposition — mit Einschluss der Lehre vom einfachen und doppelten Kontrapunkte in der musikalischen Formenlehre, welche auch eine Errungenschaft der zweiten Epoche ist, — gründen, das, den Schüler vom Leichten zum Schweren führend, das Studium der Komposition leicht und angenehm macht, ohne der Gründlichkeit Eintrag zu thun. Wer sich mit den allerdings nicht zu verachtenden Kunstfertigkeiten, welche der erste Theil von „Marx' Lehre der musikalischen Komposition" bietet, begnügt, der wird immer noch an dem Gängelbande der Akkorde laufen; erst die Disciplin der Nachahmung, der Fuge und des doppelten Kontrapunktes mit der Doppelfuge, und des mehrfachen Kontrapunktes mit der mehrfachen Fuge, werden den Schüler frei machen von der Seichtigkeit und der Steifheit der einseitigen Akkordenlehre und ihn befähigen, frei mit den Stimmen zu schalten, wie die Idee des schaffenden Geistes in ihm es erheischt.

Fassen wir zum Schlusse das Ganze kurz zusammen, so erhalten wir als Antwort auf die Frage: Harmonie oder Kontrapunkt? — „Beides vereint". Die Harmonie- oder Akkordenlehre bietet dem Schüler den nothwendigen Anhaltspunkt, den Reichthum des musikalischen Materials in sich zu verarbeiten und der Technik sich vollkommen zu bemeistern, der Kontrapunkt muss ihn aber frei machen von diesen Stützen, dass aus den anfänglichen Rechnungsexempeln freie Kunstschöpfungen hervorgehen.

Anfrage und Bitte.

Der Katalog von F. A. Brockhaus' Sortiment und Antiquarium in Leipzig vom Jahre 1862, Abtheilung I. Reformation, brachte auf Seite 8 unter Nr. 102 eine Ausgabe des Walther'schen Gesangbüch-

lein vom Jahre 1534, (Tenor und Altstimme) zum Verkaufe, welche sich von da an allen weiteren Nachforschungen entzogen hat. Da ich mich nun mit dem genannten Gesangbuche und dessen verschiedenen spätern Ausgaben von 1525, 1537, 1544 und 1551 seit mehr als zehn Jahren eingehend beschäftigt habe, so würde mir die Einsicht in diese bis jetzt völlig unbekannte Ausgabe von 1534 dieses berühmten Gesangbuches von höchstem Interesse sein. Ich erlaube mir daher hiermit die Bitte an Alle die zu richten, welche über den Verbleib dieses höchst seltenen Werkes eine Mittheilung zu machen im Stande sind, selbige entweder an die Redaktion dieses Blattes oder an mich direkt richten zu wollen.

Schwerin in Mecklenburg.

Otto Kade,
Grossherzogl. Musikdirektor.

Mittheilungen.

* Wir erlauben uns, nachdem das „Verzeichniss öffentlicher Bibliotheken Deutschlands, in denen Musikwerke aufbewahrt werden" in voriger Nummer beendet worden ist, die Aufforderung zu stellen, nicht allein durch Beiträge über deutsche Bibliotheken dasselbe zu vervollständigen, sondern in ähnlicher Weise die Bibliotheken anderer Länder zu verzeichnen. Die Redaktion ist jederzeit erbötig, die nöthigen Hilfsmittel bereit zu stellen.

* Die Generaldirektion der Weltausstellung für 1873 in Wien ersucht uns bekannt zu machen, dass eine Spezialausstellung von Cremoneser Instrumenten veranstaltet werden soll und fordert auf, recht zahlreich dieselbe mit Instrumenten zu versehen. Wer sich darüber genauer informiren will, wende sich an den General-Direktor Freiherrn von Schwarz-Senborn in Wien, der auf Verlangen ausführliche Programme versendet und wohl auch für die nöthige Garantie sorgen wird, über die in dem Programme leider gar nichts gesagt ist. Wir brauchen wohl nicht darauf besonders aufmerksam zu machen, welches Interesse eine solche Ausstellung gewähren und wie sehr sie von Einfluss auf den Instrumentenbau werden kann.

* Am 14. Oktober 1872 feiert Herr Musikdirektor Hentschel in Weissenfels sein 50jähriges Jubiläum und haben sich seine Verehrer vereinigt, diesen Tag in feierlicher Weise zu begehen und eine Hentschel-Stiftung zu gründen. Näheres giebt das Programm an, welches durch Herrn Franz Grunicke in Berlin, Dessauerstr. 17, zu beziehen ist.

* KATALOGE. L. Liepmannssohn in Paris, 11 rue des Sts.-Pères. Katal. Nr. 35. Enthält 1228 theoretische, geschichtliche und praktische Musikwerke älterer und neuerer Zeit. Die Bestellungen können bei jeder deutschen Buchhandlung geschehen, da Herr L. über Leipzig expedirt.

Schweizer. Antiquariat in Zürich. Katal. Nr. 40. Enth. von p. 10—14 eine Reihe theoret. und prakt. Musikwerke aus dem 18. Jahrh.

C. F. Schmidt in Heilbronn a. N. Katal. Nr. 132. Vokalmusik aller Art enthaltend, meistens neue Werke, doch auch einige aus dem vorigen Jahrh. Unter andern 13 Jahrgänge Bach-Ausgabe für 42 Thlr.

* Das Fehlen der Jahreszahlen auf den modernen Notendrucken ist schon so oft Gegenstand von weitläufigen Auseinandersetzungen geworden, ohne dass sich weder die Komponisten noch die Verleger darum gekümmert haben. Wir wollen einmal einen anderen Weg versuchen und hoffen durch ofte Wiederholungen schliesslich zum Ziele zu gelangen. Wir fordern alle Komponisten auf, welche von ihren Werken etwas mehr erwarten, als einen augenblicklichen Geldgewinn, den Verleger kontraktlich zu verpflichten die Jahreszahl auf den Titel ihres Werkes zu setzen.

* Fehlerverbesserung. Seite 13 Zeile 3 von unten lies statt Antiphonae — Antiphonal. S. 15 Z. 1 v. u. statt Bonposti — Bonporti. S. 16 Z. 10 v. o. statt Houssage — Houssaye. S. 19 Z. 12 v. o. statt Instruktiv — Instruktor. S. 19 Z. 20 v. o. statt Vorstadt — Neustadt.

* Quittungen und Anzeigen neuer Mitglieder im nächsten Hefte.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25.
Druck von Otto Hendel in Halle.

BEILAGE.

Im April 1872.

Erscheint als Beilage zu den Monatsheft. f. Musikgeschichte.

UNSERE ZEIT.

Umschau.

Nicht nur der Poet, sondern auch der Komponist sind bei der Theilung der Erde schlecht weggekommen, und wenn Schiller sein Gedicht „die Theilung der Erde“ heute schrieb, nachdem den Poeten und Schriftstellern durch tausend von Zeitschriften und hundert von Theatern hinreichend Gelegenheit geboten ist ihr Pfund zu verwerthen und in Gold zu verwandeln, so würde er mit grösserem Rechte ganz besonders den Komponisten auf die himmlischen Gaben verweisen müssen. Vor noch nicht hundert Jahren machte die Musikwelt gerade umgekehrte Anforderungen an die Kunst als Heutzutage. Nur Neues wollte man hören, und nach dem Alten frug kein Mensch. Wer ein Konzert geben wollte, der komponirte oder liess dazu nagelneue Kompositionen schreiben. Wer einen Ball gab, beauftragte die besten Komponisten gegen hohes Honorar zur Lieferung der nöthigen Tanzstücke, und diesem eiferte selbst das niedre Volk nach. Wer frägt heute nach neuer Musik? Wer bestellt beim Komponisten ein Brautlied und lässt es in splendider Weise zur Ehre des Tages drucken? Wer wagt ein neues Werk in sein Konzertprogramm aufzunehmen? Schüchtern und verstohlen wird hie und da eins sozusagen eingeschmuggelt, und das Publikum nimmt es theilnahmslos hin als eine wunderliche Schrulle des Konzertgebers. Der Musiker muss in der That das idealste und uneigennützigste Gemüth haben, um sich völlig damit zufrieden zu stellen, wenn er sein Werk geschaffen und auf seine Kosten gedruckt vor sich liegen hat.

Neulich bietet ein vielgesuchter Musik-Rezensent einen grossen Stoss neu gedruckte Musikalien einer Musik-Leihanstalt für einen Spottpreis zum Kauf an, da sein Zimmer die Massen nicht mehr fassen kann und er Platz für die immer neu und neu herzuströmenden Werke haben muss. Der Kaufmann schüttelt den Kopf und sagt: Makulatur haben wir schon genug, die wird pfundweis zu 4 Pfennige verkauft — und es waren nicht Anfängerarbeiten, sondern gediegene Werke bekannter jetzt lebender Komponisten. Man sollte meinen, der Zweck der musikalischen Leihinstitute bestände gerade darin sich die neuesten Erscheinungen der Musikliteratur zu verschaffen; doch weit gefehlt, das Publikum entnimmt daraus seine Studienwerke (musikalische Schulbücher) und die sogenannte Hausmusik, und bezahlt dieselbe, da sie die Hefte Monate lang an sich behalten, mit dem vierfachen Preise, ohne in den Besitz derselben dadurch zu gelangen. Man schafft sich

zwar Schiller und Göthe an, doch Haydn', Mozart' und Beethoven'sche Werke, oder Schubert'sche und Mendelssohn'sche Lieder als Eigenthum für wenige Groschen zu erwerben, darauf kommen nur sehr wenige Menschen. Der Süden Deutschlands zeichnet sich dadurch vor dem Norden bedeutend aus, dass er sich leichter dem Neuen in der Tonkunst anschliesst und es sich aneignet, während der Norden sich engherzig dagegen verschliesst. Was besitzt der Süden z. B. für eine umfangreiche moderne Literatur der Kirchenmusik; wie werden Meister, wie Brahms, Volkmann, Raff, Hiller, Vierling u. a. verehrt und ihre Werke privatim und öffentlich aufgeführt.

Berlin steht an Engherzigkeit obenan. Man beliebt Berlin so gern die konservativste Stadt in Hinsicht ihrer Anschauung in der Musik zu nennen. Philisterhaft wäre eine weit richtigere Bezeichnung, denn der Cyclus, der sich jahraus jahrein wiederholenden Werke ist wirklich lächerlich klein im Verhältnisse zu den vorhandenen Kunstwerken: Graun's Tod Jesu, der nicht einmal, sondern dreimal jährlich aufgeführt wird, die Haydn'schen zwei bekannten Oratorien, Beethovens — einige Mozart'sche — und Haydn'sche Sinfonien, bilden das stehende Programm für die Abonnementskonzerte, und im Fache der Kammermusik wiederholt sich dieselbe Ordnung. Die letzten Quartette von Beethoven haben sich zwar seit einigen Jahren eingebürgert, und obgleich sie jeder ehrliche Berliner sammt der 9. Sinfonie verwünscht, so werden sie doch des Namens halber geduldig angehört. Von anderen Komponisten geniesst nur noch Mendelssohn ein gewisses Vorrecht, während Schumann nur gelitten wird. Bach, Händel, Cherubini, Spohr sind seltene Erscheinungen und die ganze übrige Musikliteratur glänzt durch Abwesenheit, oder momentanes Aufleuchten, um darauf spurlos zu verschwinden. Die Oper kann, seit sie unter der Herrschaft von Sängern und Kaufleuten steht, hier als maassgebende Kunstanschauung des Publikums nicht in Betracht kommen, und sie ist auch dem grossen berliner Publikum nur in seltenen Fällen zugänglich, da der Fremde und der Reiche, welcher Geld und Zeit zu opfern hat, nur Zutritt gewinnen kann. Die gebildete Welt Berlins besteht zum grossen Theile aus Beamten. Ein bescheidenes Einkommen und ein arbeitsvolles monotones Leben schreiben ihm seine Gewohnheiten vor. Die Abonnements-Konzerte sind daher seine Erholung und geistige Erfrischung, und da verlangt er nach bekannter und wohlausgeprobter Nahrung. Die Altpreussen haben auch darin ein Erbtheil von ihrem grossen Könige, Friedrich II. übernommen, der 40 Jahre und länger nur Graun, Quanz und Hasse hören und spielen wollte.

Seit Berlin in die Reihe der Weltstädte eingetreten ist, wird es sich wohl binnen kurzer Zeit etwas anders gestalten. Neue Konzertsäle, neue Unternehmungen, der Andrang der Fremden, der zunehmende Reichthum der Kaufleute geben schon jetzt der Stadt ein anderes Aus-

sehen, und die jungen frischen Geister werden auch der Neuzeit Rechnung tragen und Jedem das Seine geben.

Der berliner Domchor hat nun endlich, nachdem er schon 1870 den Entschluss fasste die Passion von Heinrich Schütz in dem Zuschnitte der Ausgabe von C. Riedel aufzuführen, am 22. Februar 1872 sich bis zur vollendeten Thatsache emporgeschwungen. Die Aufführung erfolgte in der Domkirche und die grossen Räumlichkeiten derselben waren mit einem zahlreichen Publikum gefüllt — ein Beweis, dass das Publikum schon vorhanden ist und nur die Leiter der Konzertinstitute die Schuld tragen, wenn bestimmte Fächer der musikalischen Kunst so sehr vernachlässigt werden. Die Aufführung selbst in Hinsicht der Sicherheit und Praezision war ganz vortrefflich. Man empfand nur zu sehr den Unterschied zwischen einem so gut geschulten und mit Fachmännern besetzten Chore und unseren Dilettanten-Gesangsvereinen. Das Lob, welches wir dem Chore in technischer Weise spenden, müssen wir leider in Hinsicht der musikalischen Behandlung wieder zurücknehmen. Der Chor sang so gleichmässig stark und dermassen ohne jegliche Modulation der Stimme und Abwechslung der Tonfarben, dass man hätte glauben können nicht Menschen singen, sondern irgend eine mechanische Vorrichtung bringt die Töne hervor. Wo ist das einstmals hinschmelzende Piano des Domchors unter Neithardt's Leitung geblieben, wo das Crescendo und Descrescendo? Von nah oder fern gehört, blieb die Wirkung an jenem Abende immer dieselbe: die grösste Präzision, ohne musikalischen Vortrag. – Wir können es dem Dirigenten nicht zum Vorwurfe machen, dass er die Mosaikarbeit Riedel's fortsetzte und am Ende des 1. und 3. Theils statt der kurzen Chöre zwei grössere Chorsätze von Schütz einschob und zwar: „Was betrübst du dich meine Seele“ und „Selig sind die Todten,“ im Gegentheile wird uns so selten in Berlin ein solcher Genuss zu Theil, dass wir dem Dirigenten dafür noch Dank schuldig sind. Besonders der erstgenannte Chor ist ganz herrlich, so dass selbst die kalten Selen der Domsänger anfingen menschlich zu fühlen und ihr ewiges fortissimo in ein sanfteres mezzo forte überging.

Eine Aufgabe der Gesellschaft für Musikforschung

ist es, welche ich mir in diesen Blättern zur Sprache zu bringen erlauben möchte. Mancher wird hierbei denken, die Gesellschaft habe sich ihre Aufgabe gleich in der ersten Nummer der Monatshefte gestellt, nämlich eine Monatsschrift herauszugeben, „deren ausschliesslicher Zweck die Förderung der Musikgeschichte sein soll,“ und dieselbe in diesen drei Jahren auch redlich erfüllt. Dass diese Blätter in dieser Hinsicht eine fühlbare Lücke ausgefüllt haben und noch ausfüllen, wird Niemand leugnen, der überhaupt ein Bedürfniss hat, sich über einzelne

Erscheinungen in der Musikgeschichte genauer zu orientiren, als ihm mit Hilfe von Walther, Gerber u. s. w. möglich ist. Den besten Beweis hiefür liefert die steigende Theilnahme, welche diese Blätter bis jetzt gefunden haben. Fragen wir uns aber, welche unter den bisherigen Publikationen uns am meisten interessirt haben, so werden wir bei aller dankbaren Anerkennung für viel biographisches Material, das geboten wurde, doch bekennen müssen, dass es diejenigen gewesen sind, welche uns wirkliche Proben der musikalischen Kunst früherer Jahrhunderte geliefert haben. Zunächst hat uns das verdienstliche Werk des Redakteurs, das Verzeichniss neuer Ausgaben alter Musikwerke die Adresse gleichsam angegeben, unter welcher wir Werke von diesem oder jenem Meister in neuer Ausgabe suchen müssen, während wir aus dem Verzeichnisse über den musikalischen Besitz der verschiedenen Bibliotheken ersehen haben, wo die Originale vorhanden oder möglicherweise zu finden sind. Das alles ist eine sehr werthvolle bibliographische Hilfe, macht aber nur um so lebhafter den Wunsch rege, aus der grossen Anzahl von Tonwerken der früheren Jahrhunderte die werthvollsten von Angesicht zu Angesicht kennen zu lernen, und mit der Zeit auch erwerben zu können. Dieser Wunsch ist von Seiten dieser Blätter bis jetzt nur mit zwei Publikationen befriedigt worden: ich meine den im ersten Jahrgange abgedruckten „Spiegel der Orgelmacher“ und den Orgelstücken, aus der Orgeltabulatur übersetzt, von dem Altmeister Arnolt Schlick (1511 und 1512), welches die einzigen Werke sind, die als Ganzes mitgetheilt wurden. Doch sind auch die Bruchstücke von theoretischen oder praktischen Werken, welche zum Abdrucke gekommen sind, gewiss Jedem willkommen gewesen. Denn aus einem einzigen vollständigen Tonsatze eines alten Meisters bekommen wir doch einen viel lebendigeren Eindruck, als aus der längsten Abhandlung über denselben.

Dies ist nun eben der Punkt, wo ich mit meinem Vorschlage einsetzen möchte. Unsere Gesellschaft sollte es sich meines Erachtens gleich andern zur Aufgabe machen, alte Musikwerke in neuen, korrekten, und zugleich möglichst wohlfeilen Ausgaben der jetzigen musikalischen Welt wieder zugänglich zu machen, neben dem, dass sie sich bemüht, das bibliographische und biographische Material immer mehr zu sichten und zu vervollständigen. Wer nur einen flüchtigen Blick auf das „Verzeichniss neuer Ausgaben“ geworfen hat, konnte wahrnehmen, dass trotz alles dessen, was schon veröffentlicht ist, noch Grosses zu thun übrig bleibt. Mit Recht ist in Nr. 1 des I. Jahrg. der Satz aufgestellt worden: „wir wollen uns gegenseitig die Hand bieten bei Herbeischaffung der Quellenwerke und zur Unterstützung bei Herausgabe von Geschichtswerken.“ Noch mehr wurde dieser Gedanke von A. in seinem Aufs. „Zur Orientirung und Anregung“, II., S. 115 hervorgehoben: „Unsere vornehmste Aufgabe muss

sein, das Material möglichst vollständig zu sammeln und durch Herausgabe alter Musikwerke uns zu vergegenwärtigen." Nun, wie viel ist in letzterer Beziehung seit jener Aufforderung von unsrer Gesellschaft geschehen? C. Dreher hat gleich im I. Jahrg. S. 62 auf ein wichtiges Gebiet der Musikgeschichte, auf die Geschichte des deutschen Liedes aufmerksam gemacht. Dem weltlichen deutschen Liede haben Arnold, Liliencron u. A. ihre Thätigkeit zugewendet. Vollständige Ausgaben älterer Choralwerke haben wir bis jetzt nur durch G. W. Teschner's Bemühung erhalten, nämlich Eccard, Stobaeus u. Hassler. Aeusserlich hat es den Anschein, als ob sich sonst niemand mit Herausgabe solcher alten Choralwerke hätte befassen wollen; wenn wir aber am Ende der Vorrede zu der Ausgabe von Hassler die Bemerkung lesen, dass dieselbe „ohne die Opferbereitwilligkeit eines edlen Freundes dieser alten Kunst kaum zu Stande gekommen wäre," so haben wir sofort den Grund dieser Erscheinung. Denn eben in dieser interessanten Vorrede ist z. E. auf einen Aufsatz von O. Kade verwiesen, welchen er in der wissenschaftl. Beil. zur Leipziger Zeitung vom 14. Mai 1865 veröffentlicht hat. Dort hat der Genannte, dessen Arbeit wir in letzter Zeit auch die Herausgabe des Luthercodex in H. Klemm's Verlage in Dresden verdanken, sich dahin geäussert: „Eine zehnjährige Bekanntschaft mit dem Waltherschen Gesangbuche (v. 1524) hat mich von der Wichtigkeit desselben für unseren protestantischen Choralschatz hinlänglich überzeugt, und ich stehe keinen Augenblick an, zu der Veröffentlichung desselben mein Scherflein beizutragen." Es ist bis heute nicht dazu gekommen. Man sehe aber nun, wie Riederer, dieser berühmte Hymnologe des vorigen Jahrhunderts in seinen Nachrichten zur Bücher-Gelehrten- und Kirchen-Geschichte III, 220 über das erwähnte Walthersche Gsgb. mit 4 Stimmen vom J. 1524 sich auslässt: „Ich kann mich nicht dazu entschliessen, dass ich es unter die Gesangbücher wirklich rechne. Kein Mensch kennt es, kein Mensch hat es gesehen, kein Mensch kann sicher behaupten, dass es vorhanden sei;" — man nehme dazu, wie A. J. Rambach in seinem geschätzten Werke über Luthers Verdienst um den Kirchengesang 1813, S. 69, bemerkt: „Es ist die erste Ausgabe der von J. Walther 4stimmig gesetzten geistlichen Gesänge noch nicht wieder aufgefunden worden;" — und man vergleiche endlich Wackernagels Bemerkung in seiner Bibliographie des deutschen Kirchenliedes, 1855. S. 64. not. 12. dazu: „Das einzige bekannte Exemplar dieses Buches, die Tenor- und Bassstimme, befindet sich auf der Münchener Bibliothek;" — dann müssen wir sagen: es ist ein wahrer Glücksfall, dass es O. Kade's Bemühungen gelungen ist, die verschiedenen Theile dieses Denkmals ehemaliger Tonsetzkunst wieder aufzufinden und zu einem harmonischen Ganzen zu vereinigen. Wie wäre es, wenn unsere Gesellschaft den Anfang damit machen wollte, die Herausgabe dieses Werkes, das jenem Aufsatze

zufolge seit bald 20 Jahren druckfertig daliegt, durch ihre Unterstützung endlich zu ermöglichen? Wir dankens Ph. Wackernagel, dass seine Fürsorge uns das Strassburger Kirchenampt von 1525 in einer Facsimile-Ausgabe erhalten hat, während das Original mit so vielen unersetzlichen Originalen aus jener Zeit in Strassburg verbrannte. Nicht weniger würde es der Gesellschaft für Musikforschung verdankt werden, wenn sie die Hand dazu bieten würde, derartige Kleinode alter Tonsetzkunst durch ihre Unterstützung nicht nur vor dem Untergange zu bewahren, sondern auch der heutigen musikalischen Welt überhaupt erst wieder zugänglich zu machen. Dürfte noch ein besonderer Wunsch in dieser Beziehung geäussert werden, so wäre es der, dass jedes alte Werk, das zur Herausgabe gewählt wird, im Ganzen abgedruckt werden soll, was seinen musikalischen Inhalt betrifft, ohne Weglassung irgend einer Nummer. Man muss in einer solchen neuen Ausgabe ein bestimmtes Werk — und wenn es verschiedene Auflagen erlebt hat, die interessanteste Auflage derselben — ungetheilt und unvermengt mit andern vor sich haben, vorausgesetzt, dass es das zur Disposition stehende Original gestattet. Alle Zusätze, welche der Herausgeber von seinem Standpunkte aus beizufügen für nöthig findet, sollen in den Anhang verwiesen werden, so dass der Autor unmittelbar zum Leser reden kann, ununterbrochen von der Stimme des Redactors.

Was endlich den Kostenpunkt betrifft, so bin ich überzeugt, dass sämmtliche Mitglieder für solche Zwecke gern einen besonderen Jahresbeitrag entrichten würden, wenn sie die Gewissheit hätten, alle Jahre ein werthvolles Werk dafür zu erhalten. Wenn wir bedenken, was die niederländische oder was die englische Musikgesellschaft in Herausgabe alter Musikwerke geleistet haben, sollten wir als eine deutsche Gesellschaft den Beweis liefern, dass sich im neuen Reiche nicht nur auf dem Gebiete des Staates, sondern auch auf dem der Kunst Kräfte, die in ihrer Vereinzelung nur Kleines wagen konnten, zur Lösung grösserer Aufgaben brüderlich verbunden haben.

Hassfelden (Württemberg), im März 1872. **Ad. Auberlen.**

Musikerportraits.

Der Unterzeichnete, seit Jahren mit der Ansammlung musikalisch-biographischer Notizen beschäftigt, hat den Portraits von Musikern, Virtuosen und Musikschriftstellern, in gedruckten, gezeichneten oder photographirten Blättern älterer und neuerer Zeit, seine besondere Aufmerksamkeit geschenkt, und es versucht, von den vielen, hier und da zerstreut umherirrenden, und dem Verderben entgegengehenden Bildnissen diejenigen an sich zu bringen, durch deren Erhaltung und Zusammenstellung er eine gewisse Pflicht der Pietät gegen unsere Meister und Jünger der edlen Kunst zu erfüllen glaubte. In der aus ungefähr

5000 Blättern bestehenden Sammlung glänzen viele Namen, welche der Unsterblichkeit angehören, z. B. Boetius, Hucbald, Josquin, Eccard, Praetorius, Schein, Sweelinck, Purcell u. A.; es fehlen aber auch viele Heroen, von deren Bildnissen man kaum weiss, ob sie vorhanden sind, oder je vorhanden waren. Der Unterzeichnete bezweckt nun durch diese Zeilen, die Aufmerksamkeit der sich hierfür interessirenden Musikfreunde auf seine Bestrebungen zu lenken, und bittet die Besitzer von Musikerportraits, da es ein Centrum für den Handel in diesem Fache leider nicht giebt, ihm zum Zwecke des Ankaufs zu billigen antiquarischen Preisen, oder zum Umtausch von Doubletten, gefällige Anerbietungen zu machen, wie er sich auch erbietet, alle hierauf bezüglichen Anfragen bereitwilligst zu beantworten, und sich mit etwaigen andern Sammlern behufs gegenseitiger Mittheilungen in Verbindung zu setzen.

Die Wichtigkeit von Portraits steht der von Autographen kaum nach, und doch ist die Liebhaberei für erstere eine sehr seltene. Ist das zur Musikforschung hierdurch beizutragende Scherflein auch scheinbar gering, so ist es doch keineswegs zu verschmähen, und die verehrlichen Musikfreunde sind höflichst ersucht, diesem Felde des Sammlers ihre gefällige Beachtung zu schenken.

Th. Böttcher, Priv. in Cannstadt in Würtemberg.

PALESTRINA, J. P. A. Missa „hodie Christus natus est“ octo vocibus concinenda auctore . . . Edidit Franc. Witt. Ratisbonae 1871 Frider. Pustet. Partitur in gr. 4°. 36 pp. 1 fl. 20 x.

Die Messe erschien nach dem Tode Palestrina's 1601 bei Ricc. Amadinus in Venedig und liegt uns hier zum ersten Male in Partitur vor. Auf der Generalversammlung des allgem. deutschen Caecilien-Vereines in Eichstätt 1871 erregte deren Aufführung allgemeine Bewunderung, und sie gehört unbestritten zu den besten Werken des Meisters. Klarheit und Einfachheit gepaart mit Wohlklang und Innigkeit zeichnen sie vor manchem anderen Werke aus und da die Ausführung, wie es scheint — denn leider können wir Norddeutschen von den altklassischen Werken nur vom Sehen sprechen und nie vom Hören — nicht schwierig ist, so ist deren Veröffentlichung auch von der praktischen Seite aus von grossem Werthe. Der Herausgeber hat als praktisch geübter Dirigent nichts unterlassen, was die richtige Wiedergabe des Werkes befördern kann und so sei sie den Chorregenten angelegentlichst empfohlen.

Mittheilungen.

* Herr Prof. Dr. Immanuel*) Faisst in Stuttgart hat die interessante Beobachtung gemacht, dass die Bassstimme des im vorigen Jahrgange veröffentlichten weltlichen Liedes von Johann Kilian (p. 181) „Ach lieb ich muss dich lassen“, der Tenor des Liedes „Inspruck ich muss dich lassen“ von Heinrich Isaac ist. Die-

*) Seite 25, Zeile 15 v. u. und S. 33, Z. 18 v. u. im Hauptblatte, ist fälschlich der Vorname Julius angegeben und bitten wir dies zu verbessern.

selbe Tenorstimme hat bekanntlich Jobst vom Brand als Diskant zu dem Liede „Ach Gott ich muss verzagen“ benutzt (Forster 1556, 4. Theil Nr. 14). Fast scheint das Bestreben der alten Komponisten ihren Kompositionen in irgend eine Stimme einen Cantus firmus zu legen, in dem Mangel einer festgestellten musikalischen Form und in der Unkenntniss ein Motiv dem Tonsatze zu Grunde zu legen seine Ursache zu haben.

* Anfrage. Vulpius in seinem Werke: Musicae Compendium. Erfurt 1641 pag. 57 u. 58 sagt über die Triole: „Die Ziffer 3 unter drei schwarze Noten oder Semiminimas nur in einer Stimme gesetzt zeiget an, dass die ersten zwo in ihrer eigentlichen Geltung bleiben, die dritte aber und letzte geduppelt werde und einen halben Schlag gelte.“ (Siehe Bellermann, die Mensuralnoten etc. Berlin 1858 p. 15, 16.)“ Herr Prof. Commer tritt in der Vorrede zum 12. Bande seiner „Collectio operum musicorum batavorum saeculi XVI.“ dieser Auslegung lebhaft entgegen und will dieselbe nur den späteren Werken, nicht den Werken des 16. Jahrhunderts angepasst haben. Trotz vielfacher Nachforschungen in der theoretischen Literatur des 16. Jahrh. ist es mir bisher nicht geglückt eine Erklärung über die Triole zu finden. Vielleicht kann Jemand genaueren Aufschluss darüber geben und bitten wir um gefällige Veröffentlichung.

D. Redakt.

* In der Allgem. mus. Ztg. Leipzig 1872 Nr. 6 befindet sich ein beachtenswerther Artikel über Francesco Durante und seine auf der k. k. Hofbibliothek zu Wien im Manuscript befindlichen Werke.

* Auf mehrfache Anfragen die Erklärung, dass Nr. 2 der Monatshefte, die Fortsetzung des Bibliotheksverzeichnisses enthaltend, ohne sogenannten Kopf erschienen ist. Die Signatur des Heftes befindet sich links unten. Sollte dies Verfahren bei späteren Heften wiederkehren, so soll die Signatur rechts oben zu stehen kommen, damit sie mehr ins Auge fällt.

* Als Mitglieder sind neu eingetreten:

Herr J. Angerstein in Rostock,
„ Louis Ehlert in Berlin,
„ Dr. Fr. Fraidl in Graz,
„ Frz. X. Haberl, Domkapellmeister in Regensburg,
„ S. A. E. Hagen in Kopenhagen,
„ Mich. Haller, Chorregent in Regensburg,
„ Kobe in Carlsruhe.

Ausgetreten ist Herr Dr. Phil. Spitta in Sondershausen. Gestorben Herr C. L. von Oertzen in Schönberg.

Quittung über erhaltene Beiträge für 1872. 2 Thlr. haben gezahlt die Herren Algeier, Altwirth, Bethge, Breitkopf & Haertel, Dörffel, Dreher (8 Thlr.), Dressler, Dr. Fraidl, Haberl (4), Hagen (3. 29), Haller, Israel, Kirchhoff & Wigand, von Mettingh (4), Prof. Riedel, Prof. Dr. Schell, Schraven und Witt. Berlin, den 10. März.

* Herrn M. v. A. in St. Petersb. und das k. k. Konservator. ersucht die Redakt. um gefällige Nachricht.

Johann Peter Sweelinck.

Drei Fantasien und vier Variationen (2 von Samuel Scheidt) für Orgel, nach einem Manuscripte des grauen Klosters zu Berlin. Aus der Orgeltabulatur übersetzt und herausgegeben von Rob. Eitner. Verlag und Eigenthum von N. Simrock in Berlin. Preis 1 Thlr.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25.
Druck von Otto Hendel in Halle.

BEILAGE.

Im Mai 1872.

Erscheint als Beilage zu den Monatsheft. f. Musikgeschichte.

UNSERE ZEIT.

Publikation

älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, vorzugsweise des XV. und XVI. Jahrhunderts.

Unter Protektion Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Georg von Preussen.

Wie schwer es bei den gegenwärtigen Verhältnissen ist, musikwissenschaftliche Werke ohne grosse Opfer der Autoren vor die Oeffentlichkeit zu bringen, ist jedem hinreichend bekannt, der sich mit solchem Unternehmen befasst hat.

Um diesem Uebelstande abzuhelfen und wichtige derartige Werke den Fachmännern zugänglich zu machen, beabsichtigt

die Gesellschaft für Musikforschung eine Subscription

zu eröffnen.

Jeder der sich hierbei betheiligen will, zeichnet einen Subscriptions-Schein

im 1. und 2. Jahre à 5 Thaler preussisch
im 3. und 4. „ „ 4 „ „
in den folgenden „ 3 „ „

Weitere Herabsetzungen erfolgen in demselben Verhältnisse wie sich das Kapital erhöht und Zinsen abwirft, bis gar keine Einzahlungen mehr nöthig sind und schliesslich der Besitzer eines Subscriptions-Scheins eine jährliche Dividende bezieht. Der Subscriptions-Schein ist daher gleich einer Aktie zu betrachten, nur dass hierfür das Geld in jährlichen Raten und nicht mit einem Male gezahlt wird.

Die Einzahlung muss im Laufe jedes Januars stattfinden. Im Unterlassungsfalle verfällt jedes Anrecht.

Wenn 200 Scheine gezeichnet sind, beginnt der Verein seine Thätigkeit. Die Auswahl der zu edirenden Werke bestimmt unter Vorschlag der Mitglieder, der Ausschuss der Gesellschaft. Die Werke sollen vornämlich — wenn auch nicht ausschliesslich — der Musikgeschichte dienen, wie Partitur-Ausgaben alter Meisterwerke, Abdrucke wichtiger theoretischer Werke im Originale und deutscher Uebersetzung und selbstständige grössere geschichtliche Arbeiten. Die Ausgaben sollen in splendider Ausführung und bei den älteren Werken dem Originale möglichst getreu hergestellt werden. Bei Partitur-Ausgaben mehrstimmiger alter Gesänge wird in Rücksicht auf die alten Schlüssel,

welche nicht Jedem geläufig sein könnten, ein moderner Klavier-Auszug beigegeben, damit auch den Ungeübten Gelegenheit geboten ist ihre Kenntnisse zu bereichern.

In Vorschlag sind vorläufig gebracht:

Die alten mehrstimmigen Liedersammlungen von Oeglin, 1512; Peter Schoeffer 1513; Ott 1534 und 1544; Finck 1536 und die Forstersche Sammlung von 1539 bis 1556.

Ferner Hugo von Reutlingen's Flores musice, 1488. Glarean's Dodecachordon, 1547. Mattheson's Ehrenpforte, 1740.

Johann Walther's erstes vierstimmiges Choralbuch von 1524. Ausserdem harren Ludwig Senfl's, Joh. Leo Haszler's und die Werke vieler anderer Meister ihrer Neubelebung. Die Musikgeschichte ist noch so arm an modernen Editionen alter Kunstwerke, dass unserer Thätigkeit sich ein grosser Wirkungskreis öffnet.

Jedes Jahr sollen circa 30 Bogen gedruckt werden, in einer Auflage von nur 400 Exemplaren. Die 30 Bogen können ein oder mehrere Werke umfassen, und werden in Quartalslieferungen den Subscribenten franco zugesandt. Der buchhändlerische Preis für jeden Jahrgang beträgt 6 Thaler.

Der Autor des Werkes erhält für den Bogen (in gr. 8°. zu 16 Seiten, im Notenformate zu 8 Seiten pro Bogen) 8 Thaler und 6 Freiexemplare. Das Honorar wird erst nach fertigem Drucke des Werkes gezahlt und dem Autor frankirt zugesendet.

Die Statuten der Gesellschaft für Musikforschung vom 7. Februar 1870 treten hierbei so weit in Kraft, als sie auf das Unternehmen anwendbar sind.

Die nöthigen Veröffentlichungen über das Fortschreiten des Unternehmens geschehen in den Monatsheften für Musikgeschichte.

Um auch den rentablen Vortheil dieses Unternehmens vor Augen zu legen, lassen wir eine präsumtive summarische Bilanz für die ersten 10 Jahre folgen.

1. Jahr.	Einnahme 1000 Thaler von 200 Subscribenten		1000 Thaler.
	Buchdruck von 30 Bogen, à Bogen zu 16 Thaler gerechnet mit allen Nebenunkosten in 400 Exemplaren . . .	480 Thaler.	
	Honorar für den Autor pro Bogen 8 Thaler	240 „	720 „
	bleiben		280 „
	An gewonnenen Zinsen circa 25 Thaler pro Jahr bleibt Rest		305 Thaler.
2. Jahr.	= 1000 minus 720 bleibt		280 Thaler.
	Verkauf von 50 Exemplaren des 1. Jahrganges à 6 Thaler		300 „

An Zinsen vom Rest des 1. Jahrganges und der neuen Anzahlung des 2. Jahres zu 5% berechnet	40	Thaler.
Rest des 1. Jahres	305	„
Stammkapital	925	Thaler.
3. Jahr. = 800 minus 720, Rest 80, Zinsen 65, Absatz von 50 Exemplaren = 300, dazu die vorjährigen 925 macht ein Kapital von . .	1370	„
4. Jahr. = 800 min. 720 Rest 80, Zins. 90. 50 Expl. = 300, obige 1370 hinzu macht	1840	„
5. Jahr. = 600 min. 720 = 120 min. Zins. 115. 50 Expl. = 300, obige 1840 hinzu macht	2135	„
6. Jahr. = 600 min. 720 = 120 min. Zins. 130. 50 Expl. = 300, obige 2135 hinzu = ...	2445	„
7. Jahr. = 600 min. 720 = 120 min. Zins. 145. 50 Expl. = 300, obige 2445 hinzu = ...	2760	„
8. Jahr. = 600 min. 720 = 120 min. Zins. 165. 50 Expl. = 300, obige 2760 hinzu = ...	3105	„
9. Jahr. = 600 min. 720 = 120 min. Zins. 185. 50 Expl. = 300, obige 3105 hinzu = ...	3465	„
10. Jahr. = 600 min. 720 = 120 min. Zins. 195. 50 Expl. = 300, obige 3465 hinzu = ...	3840	„

Da die Einnahmen so niedrig und die Ausgaben so hoch wie möglich angenommen sind, so ist zu erwarten, dass das Kapital in kürzerer Zeit jene Höhe erreichen wird, um von den Zinsen die Ausgaben zu bestreiten und die Einzahlungen zu sistiren.

Die Einzahlungen sind an das verwaltende Mitglied der Gesellschaft für Musikforschung

Herrn Rob. Eitner in Berlin, Schöneberger-Strasse 25,

franco einzusenden, worüber derselbe umgehend quittiren wird. Das eingezahlte Geld wird in sicheren Papieren angelegt. — Die Subscriptions-Scheine werden erst angefertigt, wenn die oben genannte Anzahl Subscribenten vorhanden ist. Geht der Subscriptions-Schein auf eine andere Person über, so ist dem verwaltenden Mitgliede von dem früheren Besitzer davon Anzeige zu machen.

Die jährliche Einzahlung kann auch durch eine Buchhandlung geschehen. Den buchhändlerischen Vertrieb hat die T. Trautwein'sche (M. Bahn) kgl. Hof-Buch- & Musikhandlung in Berlin, Leipziger-Strasse 107 übernommen, und sind an dieselbe alle buchhändlerischen Bestellungen zu richten.

Dem verwaltenden Mitgliede Herrn Rob. Eitner steht der Ausschuss zur Seite, welcher die Verwaltung und Rechnungslegung kontrolirt und jährlich öffentlich darüber Rechenschaft giebt.

Die Subscribentenliste wird jedem Werke vorangedruckt.
Die erste Anzahlung kann sogleich geschehen.

Den 24. März 1872.

Die Gesellschaft für Musikforschung.

H. Algeier, evangel. Pfarrer, Dauernheim (Echzell).
Petr. Altwirth, Chorreg., Reichersberg (Ober-Oesterreich).
J. Angerstein, Rostock.
M. v. Asantschewsky, St. Petersburg.
A. Asher & Co., London und Berlin.
Ad. Auberlen, Pfarrer, Hassfelden (Wurttemberg).
M. Bahn (Trautwein), Berlin.
Georg Becker, Lancy bei Genf.
W. Bethge jun., Wilsleben (bei Aschersleben).
H. Bock (Bote und Bock), Berlin.
Franz Commer, Prof., Berlin.
A. Deprosse, München.
Alfr. Dörffel, Leipzig.
Carl Dreher, Carlsruhe (Baden).
O. Dressler, Chordirekt., Weingarten (Württemberg).
Rob. Eitner, Berlin.
Dr. Im. Faisst, Prof Stuttgart.
Dr. Fr. Fraidl, Graz.
Edm. Friese, Musikd., Offenbach a/M.
Moritz Fürstenau, Dresden.
Fr. X. Haberl, Regensburg.
J. Ev. Habert, Gmunden (Ob.-Oester).
S. A. E. Hagen, Kopenhagen.
Mich. Haller, Regensburg.
J. M. Heberle, Köln.
Otto Kade, Musikd., Schwerin-Meckl.
Heimsoeth, Prof. Dr. Bonn.
Kirchhoff und Wigand, Leipzig.
Otto Kornmüller, Kloster Metten (Niederbayern).
Emil Krause, Hamburg.
L. Liepmannssohn, Paris.
Em. Mai, Berlin.
F. Melde, Dr. und Prof., Marburg (Hessen).
Freiherr von Mettingh, Zerzabelshof bei Nürnberg.
Wigand Oppel, Frankfurt a. M.
G. Rebling, Musikd., Magdeburg.
Carl Riedel, Prof., Leipzig.
Dr. Jul. Rietz, Kapellmstr., Dresden.
A. G. Ritter, Musikd., Magdeburg.
Jul. Rühlmann, Dresden.
Wilh. Rust, Dr. und Musikd., Berlin.
Dr. Jul. Schäffer, Musikd., Breslau.
Wilh. Schell, Prof. und Dr. Carlsruhe (Baden).
Raym. Schlecht, g. Rath., Eichstätt in Bayern.
L. Schlottmann, Berlin.
Schraven, Chordir., Rees.
F. Simrock, Berlin.
Jos. Seiler, St. Mauritz bei Münster.
J. A. Stargard, Berlin.
G. W. Teschner, Berlin.
J. Tresch, Prof., Eichstätt in Bayern.
L. Unterkreuter, Pfarrer, Oberdrauburg (Kärnten).
Franz Witt, Regensburg.
Karl Zangemeister, Dr., Gotha.

BOUWSTEENEN. Eerste Jaarboek der Vereeniging voor nederlandsche Muziekgeschiedenis 1869—1872. Gedrukt voor de Beschermers (Bydrage f. 3. — 's jaars) en voor de Leden (f. 1. 25 's jaars) doch wijders niet in den Handel. Stoomdrukkerij Loman, Kirberger & van Kesteren, gr. 8⁰. XXIV. und 140 pp.

Das erste Jahrbuch des Vereins für niederländische Musikgeschichte in Amsterdam enthält das bis jetzt von den Mitgliedern gesammelte Material zu einem Lexikon der holländischen Komponisten und Musikschriftsteller, Organisten und Glockuisten, Instrumentenmacher, Kirchensänger, Musikaliendrucker und Verleger; ferner ein Verzeichniss von 56 Portraits nord-niederländischer Tonkünstler und 12 auf sie geprägte Medaillen. Auf Anregung des im Jahre 1868 von dem niederländischen Vereine zur „Beförderung der Tonkunst" prämiirten holländischen Tonkünstler-Lexikon (vom Schreiber dieser Zeilen verfasst) bildete sich der oben genannte Zweigverein für nordniederländische Musikgeschichte und stellte sich zur Hauptaufgabe, die Erforschung der eigenen Quellen, d. h. der Archive, Bibliotheken und älteren holländischen Literatur selbst in die Hand zu nehmen; wovon das 1. Jahrbuch ein beredtes Zeugniss ablegt. Die Ausbeute in den Bibliotheken ist sehr sparsam ausgefallen und reduzirt sich auf einige alte

Druckfragmente, dagegen haben sich die anderen Quellen ergiebiger erwiesen. Man muss mit den alten Notendruckwerken in Holland seiner Zeit barbarisch verfahren sein, dass von der einstmals so reichen Literatur im eigenen Lande fast gar nichts mehr vorhanden ist. Die Anordnung des Materials ist zwar theilweise alphabetisch geschehen, doch zerfällt dasselbe in so viel Abtheilungen als der obige Inhaltsanzeiger Titel aufweist, und ist dadurch die Uebersichtlichkeit und das Nachschlagen sehr erschwert. Wenn auch in der 1. Abtheilung viele Namen verzeichnet sind, welche in den anderen Abtheilungen erst ihre Aufnahme gefunden haben, so ist dies keineswegs durchweg geschehen, und dann ist das Auffinden selbst der angezeigten Namen sehr beschwerlich, da weder eine Seitenzahl angegeben, noch ein Index vorhanden ist.

Fassen wir die einzelnen Artikel ins Auge, so tritt uns überall der Charakter einer Vorarbeit entgegen, wie sie jede grössere wissenschaftliche Arbeit erheischt, und da die Arbeit von so vielen Händen in Angriff genommen ist, so erhält die Veröffentlichung der bisher gewonnenen Resultate ihre volle Berechtigung. Am vollständigsten liegt das Material über Joh. Peter. Sweelinck vor und zwar hauptsächlich durch die glücklichen Erfolge des Unterzeichneten, der auf allen Bibliotheken Deutschlands nach den Werken desselben forschte und nach und nach nicht nur eine ansehnliche Reihe auffand, sondern dieselben durch Kopien dem obigen Vereine zugänglich machte, der sie für seine Bibliothek ankaufte.

Die Herausgeber, unter denen sich besonders Herr Dr. J. P. Heije auszeichnet, haben durch eine sorgsame Kritik besonders den alten Kiesewetter'schen Fehler glücklich umgangen, der bekanntlich durch seinen Eifer für die niederländische Musikgeschichte des Guten zu viel that, und gar manchen Autor annektirte, der einer anderen Nation angehörte. Nur gegen einen Komponisten möchten wir vorläufig noch ein „Veto" einlegen, und dies ist Jacob Clemens non Papa. Die Herren Verfasser (Herr Boers und Herr Elsevier) führen als Beweis für ihre Annahme Sweertius an, welcher Clemens einen „Bataver" nennt. Bataver nannte man aber in damaliger Zeit (16. Jahrhundert) die Bewohner der ganzen Niederlande; es lässt sich daher schwer daraus der Schluss ziehen, dass Clemens gerade ein Holländer war. Leider schwebt über diesem grossen Komponisten noch völliges Dunkel, so dass wir eigentlich Nichts über sein Leben zu sagen wissen. Glücklicher ist Herr Boers in Betreff des Komponisten Johann Wanningus gewesen. Sowohl die Korrektur des Geburtsortes Kempten (wie Fétis angiebt) in Kampen, als die Annahme, dass dies nur das holländische Kampen in der Provinz Overyssel sein kann, spricht für die holländische Abkunft Wanning's. Wanning war in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Kapellmeister an der St. Marienkirche zu Danzig. Bei meiner vorjährigen Anwesenheit in Danzig forschte ich eifrig darnach etwas über die Lebensumstände Wanning's zu erfahren, doch trotz der bereitwilligsten Unterstützung des Diakonus Bertling daselbst, war nichts über ihn aufzufinden. Nachträglich theilte mir Dr. W. Mannhardt, Bibliothekar an der Stadtbibliothek zu Danzig, mit, dass bereits 1530 sich ein reicher Herr dieses Namens in Danzig befand, dem mehrere Häuser in der Langgasse gehörten. Mehrere andere Herren von Kampen (Mennoniten) kamen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aus den Niederlanden und liessen sich in Danzig und Elbing nieder. Die beiden bekannten Druckwerke von Wanningus von 1580 und 1584 befinden sich auf der Stadtbibliothek zu Danzig vollständig. Uebrigens ist er aus dem Gedächtnisse der Danziger nicht ebenso verschwunden, als aus den Kirchenbüchern, und er ist noch heute der Stolz derselben, welche mit Achtung seinen Namen nennen.

Rob. Eitner.

KOECHEL, Dr. Ludwig Ritter von, Johann Josef Fux, Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI. von 1698 bis 1740. Nach urkundlichen Forschungen von . . . Mit einem Bildnisse und zwei Facsimile. Mit Unterstützung der kaiserl. Akademie der Wissenschaften in Wien. Wien 1872 Alfred Hölder (Beck'sche Universitäts-Buchhandlung). gr. 8⁰ XIV, 584 und 187 pp. Preis 5 Thlr.

Die Biographie giebt nicht nur ein Lebensbild des genannten Meisters, sondern umfasst zugleich eine Geschichte der Wiener Oper in den Jahren von 1660 — 1740 und zwar in der Weise angelegt, dass neben den Leistungen Fux' die Verdienste der gleichzeitigen Komponisten, von den oesterreichischen Kaisern an bis herab zum Kammermusikus chronikartig verzeichnet sind. Leider ist es dem Biographen nicht gelungen über die ersten 36 Lebensjahre Fux' auch nur ein einziges Dokument aufzufinden. Im Jahre 1696 erscheint er als Organist des Stiftes zu den Schotten in Wien, 2 Jahre später ernennt ihn Kaiser Leopold I. zum Hofkompositor, 1713 wird er Vice-Hofkapellmeister, 1715 kaiserl. Hofkapellmeister und 1740 am 14. Februar stirbt er, ohne Wien, ausser einer amtlichen Reise nach Prag, jemals verlassen zu haben. Stets in der Gunst der regierenden Kaiser stehend, fliesst sein Leben so einfach und ruhig dahin, nur von amtlichen Scherereien unterbrochen, dass dem Biographen nur die geistige Würdigung seiner Thätigkeit übrig bleibt. Fassen wir nun diese Aufgabe näher ins Auge und prüfen die Leistungen des Verfassers von dieser Seite aus, so müssen wir gestehen, dass derselbe ihr sowohl geistig als räumlich nicht die nöthige Kraft entgegengebracht hat. Die 10 Oratorien von Fux sind z. B. auf 9 Seiten abgefertigt; sämmtliche Kirchenkompositionen: 56 Messen, 57 Vespern, 22 Litaneien und 154 andere kirchliche Gesänge auf 17 Seiten; 18 Opern auf 14 Seiten, auf denen über die Texte berichtet wird, über die Kompositionen aber selbst nur einige allgemeine Bemerkungen gemacht sind. Man kann den Grund hierfür in zweierlei Ursachen suchen, entweder erschienen dem Verfasser die Werke nicht bedeutend genug, oder er hat sich mit denselben nicht eingehend beschäftigt. Dies Letztere scheint uns der wahrscheinlichste Grund zu sein, denn überall ist der Verfasser weit eher geneigt auf die gleichzeitig literarischen Produkte einzugehen als auf die musikalischen, und wir ziehen daraus den Schluss, dass ihm nicht nur Fux als Komponist fern steht, sondern die ganze damalige musikalische Literatur. Doch auch die zuerst angeführte Ursache könnte in folgendem Ausspruche von Köchel ihren Gipfelpunkt finden. Er sagt „Fux's Kompositionen kann man mit Behagen und Leichtigkeit folgen, ohne besorgen zu müssen, auf mistönende Regelwidrigkeiten zu stossen."

Bei der Besprechung des „Gradus ad parnassum" stossen wir auf eine gleiche leichte Behandlung. Hier wäre gewiss der Ort gewesen die früheren theoretischen Werke in Vergleich mit dem Fux'schen zu bringen und nachzuweisen, ob Fux wirklich ein neues stem gab, oder nur die Art der Behandlung des Stoffes den Zeitgenossen das Werk so vortrefflich erscheinen liess. Nach dem was der Verfasser darüber sagt und nach dem often Hervorheben desselben einer „neuen Methode," könnte der Lernbegierige leicht darauf verfallen, Fux als einen Neuerer in der musikalischen Theorie zu halten, und bekanntlich befand sich Fux gerade in dem umgekehrten Falle.

Wir erwähnen nur noch einige Irrthümer: Seite 23 sind Heinr. Isaak und Ludw. Senfl als Niederländer genannt, sie waren Deutsche. Einige Zeilen weiter muss es „Petrus Moessanus" heissen, und hinter „Hofkapellmeister" eingefügt werden „und Vice-Kapellmeister." Seite 36 muss es statt „Chr. Händel" Georg Friedrich Händel heissen.

Die oben erwähnten Einwendungen sollen dem Werke in keiner Weise Abbruch thun, denn es spricht ein Fleiss und Gewissenhaftigkeit daraus, welche dem Werke einen bleibenden Werth verleihen. Die Biographie schliesst etwa mit Seite 219 ab und der übrige Raum, gut zwei Drittel, kommt der allgemeinen Specialforschung zu Gute (mit Abzug einiger Seiten Urkunden, die Familien- und Vermögensverhältnisse Fux' betreffend, 6 Tonsätze und dem thematischen Verzeichnisse aller noch erreichbar gewesenen Kompositionen Fux'), welche massenhaftes biographisches Material zu Tage schafft und der Geschichtsforschung von grösstem Werthe ist. Jedem Abschnitte ist ein Index beigegeben, so dass man ohne Zeitverlust das Gewünschte schnell findet. Warum der Herr Verfasser aber 16 Seiten aus seinem Verzeichnisse „die K. Hof-Musikkapelle in Wien" (Wien 1869, pag. 65—81) hier nochmals abdruckt (pag. 357—375.) begreifen wir nicht. Eine Hinweisung auf das gedruckte Werk, wie es sonst in der Wissenschaft üblich ist, hätte dieselben Dienste gethan.

LA MARA. Musikalische Studienköpfe von . . . Zweiter Band. Leipzig, 1872. Verlag von Herm. Weissbach. kl. 8°. 256 pp.

Cherubini, Spontini, Rossini, Boieldieu und Berlioz sind diesmal die Auserwählten. Der pseudonyme Verfasser versteht es ganz vortrefflich im feuilletonartigen Stile das Publikum wissenschaftlich zu unterhalten und mit den Koryphäen der Tonkunst inniger vertraut zu machen. Er schöpft aus den besten und neuesten Quellen, verschmäht jede romanhafte Ausschmückung und giebt eine kurze Charakteristik der wichtigsten Werke jedes Meisters. Eigene Quellenforschungen enthalten sie nicht. Sie sind zur Anregung und Kenntnissnahme für Dilettanten geschrieben, und in diesem Sinne empfehlen wir sie.

GREITH, Carl: Missa in honorem Sancti Josephi, ad quatuor voces impares, comitantibus 2 Violinis, Viola, Bassis, Organo, Flauto, 2 Oboè, 2 Cornibus, 2 Clarinis, (et 3 Trombonis cum Tympanis) ad libitum auctore . . . Opus XVI. Ratisbonae, Fr. Pustet 1871, Partitur 1 Thl. 6 Sgr.

Es wurde letzthin in diesen Blättern darauf aufmerksam gemacht, dass der Süden Deutschlands eine sehr umfangreiche moderne Kirchenmusik-Literatur aufzuweisen hat. Die katholische Kirche konsumirt allwöchentlich eine so bedeutende Quantität Musik, dass diese Erscheinung nicht auffallen kann, sondern eine natürliche Folge des täglichen Bedarfs ist; ähnlich wie in grossen Städten die Theatermusik die meisten Kräfte in Anspruch nimmt. Das Verlangen nach stets Neuem ist bei letzterer Musik wohl sehr erklärlich, weniger passend erscheint es uns bei der Ersteren. Doch wer vermag die Tiefen des menschlichen Geistes zu ergründen, wer die Ursachen kennen, welche die Erstehung einer neuen Messe nothwendig machen. Kurz, sie sind da, und Niemand kann sie wegleugnen, nur muss man nicht glauben, dass es Kunstwerke sein sollen, welche gleich denen von Kiel, Brahms, Grell, Hauptmann das höchste Ideal der Kunst zu erstreben suchen, und in Ausdruck und Wahl der Mittel mit den Koryphaen der Kunst um den Lorber ringen; und dennoch haben dieselben, trotz ihrer Simplicität, nicht nur einen praktischen, sondern auch idealen Hintergrund. Da die katholische Kirche von Alters her stets eine grosse Quantität musikalischen Stoffes verbrauchte, und die alte strenge Kontrolle des 16. Jahrhunderts in späterer Zeit theilweis ganz verschwand, so bürgerte sich nach und nach in vielen Kirchen ein so flacher und verdorbener Geschmack aus, dass das Schlechteste am liebsten angehört wurde. Ein Verein von verständigen Männern suchte diesem Unwesen zu steuern, und unternahm nicht nur eine Reform der Gesangschöre, sondern musste auch die entsprechenden Musikwerke schaffen, welche theils den schwachen ausübenden Kräften angepasst, theils auf den

seichten Geschmack der Sänger und des Publikums berechnet werden mussten. Gerade so wie der Arzt dem genesenden Kranken nur Taubenbouillon verordnet, so musste den krankenden Musikzuständen ein schwacher Aufguss von wahrer Musik gereicht werden. So weise diese Maassnahme von einer Seite aus betrachtet sein mag, so steht doch zu befürchten, dass die anzustrebende Verbesserung des Geschmackes dadurch praktisch schwer zu erreichen sein wird. Der Mensch ist keine Dampfmaschine, dessen Kräfte durch Ventile sich beliebig stellen lassen, und wenn auch der Wille Einzelner gut ist und auf edelen Motiven beruht, so wird eine stufenweise Verbesserung der katholischen Kirchenmusik schwer zu erreichen sein. Die vorliegende Messe von Herrn Greith schliesst sich obigem Standpunkte völlig an: die Melodien sind einfach und leicht fasslich, die Ausführung ist auf mittelmässige Kräfte berechnet und hiermit natürlich die geistige Arbeit auf ein Minimum von Kunstfertigkeit beschränkt. Wir können den Männern, welche sich diese Herkulesarbeit zur Lebensaufgabe gemacht haben, nur unsere grösste Hochachtung entgegen bringen, und es wäre ihnen wohl der Preis zuzuerkennen, wenn die süddeutsche Kirchenmusik einstmals wieder einen höheren Standpunkt in der Kunst einnimmt.

Mittheilungen.

*** Herr JOS. MUELLER wird freundlichst ersucht, in seiner Zeitschrift sich erklären zu wollen, ob die versprochene dritte Lieferung zu seinem Werke: „Die musikalischen Schätze der kgl. und Universitäts-Bibliothek zu Königsberg in Pr.“ noch erscheinen wird oder der ursprüngliche Plan aufgegeben ist.**

*** Katalog Nr. 342, März 1872, von KIRCHHOFF & WIGAND in Leipzig. 876 Nrn. Geschichte der Musik. Theoretische Werke. Anleitung zur Musikpraxis. Aeltere praktische Musik. Opern in Partituren und Klavierauszug. Neuere praktische Musik.**

*** Katalog Nr. 21, de livres anciens et modernes en vente aux prix marqués chez J. L. BEIJERS. Neude G 56 à Utrecht 1872. Enth. 598 theoretische, geschichtliche und praktische Musikwerke aus dem 17.—19. Jahrhunderte, darunter einige sehr seltene Werke, besonders aus der holländischen geistlichen Liederliteratur mit Melodien. Der Katalog selbst ist mit Sorgfalt angefertigt und giebt theilweise sogar den Verleger an. Wann werden die Herren Antiquare einsehen, dass die Angabe des Verlegers eines Werkes ebenso nothwendig als Ort und Datum sind? Man sollte nicht glauben, dass ein solches Wörtchen so grosse Mühe kostet. Beklagt man sich bei den Herren Antiquaren selbst, so heisst es: „Wir brauchen keinen Verleger.“**

*** Als Mitglied ist eingetreten Herr Wilh. Schulze in Berlin. — Quittung über gezahlte Beiträge von den Herren Kobe, Dr. Jul. Schäffer und W. Schulze. Berlin, den 15. April.**

*** Winterfeld's evangelischer Kirchengesang. Leipzig 1843—47, Breitkopf & Härtel, 3 Theile (halbfranz gebunden) ist bei T. Trautwein (M. Bahn) in Berlin für 28 Thlr. zu haben.**

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25.

Druck von Otto Hendel in Halle.

BEILAGE.

Im Juni 1872.

Erscheint als Beilage zu den Monatsheft. f. Musikgeschichte.

UNSERE ZEIT.

Umschau.

Wer hat nicht von dem Wunderdoktor, dem wirklichen Gesundheitsrath Jacobi, und von den Wunderthaten seines Königstrank gehört und gelesen? Man hielt den Mann bisher nur für ein medizinisches Talent, der es verstand die Menschheit an ihrer schwächsten Seite zu fassen, doch schlummerten noch andere Talente in seiner Brust, die er nicht länger der Welt vorenthalten wollte, und staunend sah Berlin seinen Jacobi am 15. März in Arnim's Saale als Komponist und Dirigent auftreten. Doch nicht genug, das wonnigliche Glück des schaffenden Künstlers genossen zu haben, auch Anderen will er dasselbe zu Theil werden lassen; und er öffnet seinen Geldsäckel, der kaum den reichen Zufluss fassen kann, holt sich aus Paris den Wundermann, den Grafen Tyszkiewicz, und sagt zu ihm: Nun schaffe mir eine „deutsche freie Hochschule der Musik," es koste was es wolle. Der Graf besinnt sich nicht lange, er hat ja schon im Jahre 1853 in Paris, bei der Aufführung des Freischütz daselbst, im Namen Deutschlands protestirt, „das sein Künstler-Vaterland ist," und stellt sich an die Spitze der projektirten Hochschule. — Was dem Königstrank auf die Beine half, wird doch auch für eine Hochschule gut genug sein — und Tausende werden vorweg für Annoncen bestimmt. Helmholtz, die reine Stimmung, etwas Hokuspokus von 31 Tönen in der Oktave, der „specifisch musikalische Sebastian Bach, der entfesselten Tonkunst Beethoven's 9. Symphonie" müssen das Programm interessant machen, denn je weniger das Publikum die geheimnissvollen Orakelsprüche versteht, je anziehender wird die Sache. — Schwieriger ist schon die Heranziehung von Lehrkräften, denn der deutsche Künstler ist noch zu ehrlich, um mit seiner Kunst Hokuspokus zu treiben. Doch Geld thut Wunderdinge, und siehe, schon sechs Deutsche sind gewonnen und der siebente wird als Potsdamer oder Nassauer öffentlich abgewiesen; warum? die Sache wird dadurch immer interessanter. Man kommt wirklich in Verlegenheit diese Mischung von Wunderlichkeit, Spekulation, und von der anderen Seite die scheinbare Grossartigkeit in Spendung der Geldmittel in eine bestimmte Kategorie von bisher vorhandenen Erscheinungen einzureihen. Man kann es nur als eine der merkwürdigsten Ausgeburten des menschlichen Geistes bezeichnen, welcher glaubt, dass mit Geld Alles zu machen sei.

Unsere Zeit ist reich an solchen ephemeren Erscheinungen und ein anderes sich vorbereitendes Ereigniss, welches zwar mit dem vorhergehenden nicht in Vergleich zu ziehen ist, zieht unsere Blicke nach der kleinen Stadt Bayreuth, dem einstigen Wohnsitze Jean Paul's. Dorthin hat Richard Wagner seine Blicke gerichtet, um seinen Ring der Nibelungen, welcher vier Abende in Anspruch nimmt, in idealer Darstellung der Welt vorzuführen. Hier sind Künstler und Kunstwerk verhanden, nur das belebende Element, das Geld *fehlt.* 300,000 Thaler wollen herbeigeschafft sein, und das ist keine Kleinigkeit in Deutschland, denn es giebt dabei nichts zu gewinnen, sondern nur ein vorübergehender Kunstgenuss winkt den Wohlhabenden. Wenn auch R. Wagner der Mann mit festem Willen ist, so fehlt ihm doch die eigentliche Weltweisheit, um viele Köpfe unter einen Hut zu bringen. In dem soeben versandten Circulare sagt er z. B. „Das aus dieser gemeinsamen Unternehmung" (es handelt sich um Gründung eines Richard Wagner-Vereins, welcher die Geldmittel beschaffen soll) sich begründende Eigenthum soll als meiner Verfügung zugehörig betrachtet, und denjenigen Bestimmungen für die Zukunft unterworfen sein, welche ich als dem Sinne und dem idealen Charakter der Unternehmung am geeignetsten dienlich erachten werde. Die nähere Ausführung in Betreff der nöthigen Geldmittel überlasse ich ganz und gar den näheren Freunden." Sehr gut gesprochen! Was also an Geldmitteln noch übrig bleibt, fliesst in die Tasche R. Wagner's. Aufrichtiger, und Niemand würde etwas dagegen haben, wäre es, wenn R. Wagner von vornherein ein Tantième für sich beanspruchte; denn nach dem alten Spruche, jeder Arbeiter ist seines Lohnes werth, wäre dies ganz in der Ordnung; doch auf der einen Seite das Unvermögen und auf der anderen Seite die Grosssprecherei machen einen schlechten Eindruck. Der Richard Wagner-Verein oder vielmehr seine Freunde fordern nun das Publikum zu folgendem Lottospiele auf: Jeder dem Vereine Beitretende zahlt von Januar 1871 bis 1. Juli 1873 einen Quartalsbeitrag von 1 Thaler, oder sogleich 6 Thaler. So oft 300 Thaler beisammen sind, wird ein ganzer Patronatsschein (der 300 Thaler kostet und einen Platz für die 4 Abende reservirt) gekauft und unter die Mitglieder des Vereins verloost. Von 50 Mitgliedern kann also nur ein Glücklicher sich einen Patronatsschein erwerben, während die andern die Ehre haben demselben dazu verholfen zu haben. Wir wollen wünschen, dass sich recht viele dazu finden; winkt ihnen doch noch die glückliche Verheissung des „Meisters," unter die „unbemittelten Kunstfreunde" gerechnet zu werden und schliesslich noch einen von den 500 Freiplätzen zu erhaschen.

Die Spekulation und die Begier nach Reichthümern geht heute wie eine ansteckende Krankheit um, und selbst sehr achtbare Künstler

lassen sich verleiten ihre Kunst der Spekulation dienstbar zu machen. Wenn Jemand seinen Musikdirektortitel mit einem Eisenbahndirektortitel vertauschen will, so kann ihm dies Niemand verargen, besonders wenn sich der Bewerber schon in vorgerücktem Alter befindet; ebenso ist der einstige preussische Generalmusikdirektortitel ein sehr einträglicher und mit wenig Mühe verbundener Posten und wohl werth, dass ein geachteter und um die Kunst hochverdienter Mann sich um denselben bewirbt, um den Rest seiner Tage auf dem Zenith der Würden eines deutschen Komponisten zu vollenden. Der in Süddeutschland gefeierte Musikdirektor Ferdinand Hiller besuchte im März Berlin und gab ein Konzert von eigenen Kompositionen. Die ganze Künstlerwelt Berlins war gespannt darauf, denn Hiller's Kompositionen sind bei uns fast so unbekannt, als wenn Hiller ein eben auftauchendes Talent wäre (ausser einigen kleinen Chorgesängen, wie der Gesang der Geister über den Wassern). Die Künstlerwelt Berlins hatte sich auch vollzählig zu dem Konzerte versammelt, doch sollten wir bald erfahren, dass dies ein Versehen der mit dem Verkaufe beauftragten Musikalienhandlung war, denn nicht als Künstler war Hiller zu uns gekommen, sondern als Agitator für seine Privatzwecke, und wir hörten, zu Ehren des versammelten kgl. kaiserl. Hofes, ein Sammelsurium von Kompositionen, die uns einen merkwürdigen Einblick in die Künstlerthätigkeit des Komponisten gewährten. Nach dem Gehörten können wir uns gratuliren, dass der Privatzweck vollkommen Fiasko gemacht hat. Nur als Dirigent errang sich Hiller unsere Hochachtung, denn trotz der wenigen Proben, spielte die Berliner Sinfonie-Kapelle mit einem Feuer und einer Praecision, dass wir kaum unseren Ohren trauten: von derselben Kapelle, welche kurz vorher so wenig ihrer Aufgabe gewachsen schien, unter der Leitung eines solchen Dirigenten so Vorzügliches zu hören.

Eine Passion von Johann Walther von 1552.

Mir wurde neulich von befreundeter Hand ein Manuscript zum Kaufe angeboten, welches schon des Autornamens halber grosses Interesse bei mir erweckte. Eine Passion in oratorischer Behandlung von Joh. Walther, vom Jahre 1552, war allein schon ein wichtiger Fund; doch derselbe sollte nach gründlicher Untersuchung einen noch höheren Werth erhalten, denn nicht eine Kopie, sondern das eigene Handexemplar Walther's hatte ich als Eigenthum erworben.

Die Handschrift Walther's hat sich bisher noch an keinem der vorhandenen bekannten Schriftstücke mit Gewissheit feststellen lassen, so dass man dieselbe zwar hie und da muthmaasste, doch nirgends sagen konnte: das ist sie. Herr Otto Kade lässt z. B. in seinem neuesten Werke „der neuaufgefundene Luther-Codex vom Jahre 1530“

in der Beschreibung desselben durchblicken, dass er die Handschrift Walther's vor sich zu haben glaubt; doch lässt sich dasselbe so wenig mit Beweisen belegen, dass der Herr Verfasser nicht einmal wagt dies direkt auszusprechen. Seite 6, in demselben Werke, sagt Herr Kade, dass sich im Königsberger Archive (in Preussen) Briefe von Walther befinden. Meine nächste Sorge war daher, einen Vergleich meines Manuscriptes mit den Königsberger Briefen zu ermöglichen. Durch die freundliche Vermittelung des kgl. Ober-Bibliothekar Herrn Prof. Dr. Hopf in Königsberg übernahm der Sekretair am kgl. Staatsarchive Herr Philippi den Vergleich und theilte mir am 20. April mit, dass nur ein einziger Brief daselbst vom Jahre 1545 für ein Autograph Joh. Walther's, des Kantors in Torgau, gehalten wird. Die Briefe tragen zwar den Namen Joh. Walther, doch giebt der Inhalt derselben keinen Anhalt, dass der Unterzeichner der Kantor Joh. Walther sei. Selbst der Brief von 1545 lässt sich nicht mit Gewissheit demselben zuschreiben. Herr Philippi hatte die Freundlichkeit sich über mein Manuscript sehr eingehend auszusprechen und es schliesslich für ein Autograph zu erklären. Die Nachweise selbst werden am Leichtesten bei der nachfolgenden Beschreibung des Manuscriptes zu machen sein. Dasselbe besteht aus 4, respective 5 Stimmbüchern in kl. hoch 4°. Die Tenorstimme hat 18 Bll., der Discantus 8 Bll., der Altus und der Bassus haben je 10 Bll. Ein 5. Buch, welches die ganze Passion enthält, doch das Gesangliche nur andeutungsweise behandelt (ich halte dasselbe entweder für den Chordirigenten, oder für den fungirenden Geistlichen bestimmt) ist sowohl von anderer Hand, wahrscheinlich von einem Kopisten geschrieben, als auch im Formate etwas kleiner; das Papier selbst ist ein anderes, wie auch das Wasserzeichen, und scheint dasselbe überhaupt weit später angefertigt worden zu sein, wie man aus den Schriftzeichen, der Ortographie und dem jüngeren Aussehen des Papiers schliessen kann. Es besteht aus 19 Blättern und zwar $12^1/_2$ Blatt nehmen die Passion ein, während die übrigen, von anderer Hand geschrieben, Bleistiftnotizen aus dem Testamente in lateinischer Sprache enthalten. Der Titel dieses Buches, in gothischer Schrift sehr sauber angefertigt, ist der Tenorstimme ganz gleich, bis auf das Fehlen der Worte: Tenor | die person des Euangelisten | (ein verschlungenes RB.) |

Ich gehe nun zur Beschreibung der 4 Stimmbücher über.

Der Tenor hat den Titel: Ein auszug der Histo | (gothisch fette Schriftzüge, das Folgende deutsch) rien des leidens vnsers herrn | Jesu Christi, durch die vier | Euangelisten beschrieben, in eine | action gestellet, gsangs weise | 1552 | TENOR | die person des Euangelisten | RB (in einander verschlungen) | Jesa. 53. | Furwar er trug vnser kranckheit | vnd lud auff sich vnsere schmerzen | Ro. 4. Welcher ist vmb

vnser Sunde | willen dahin gegeben, vnd vmb | vnser gerechtigkeit willen aufferweckt ||

(Die Endsilben der Worte „Euangelisten" und „beschrieben" sind nicht ausgeschrieben, sondern laufen in ein herabgezogenes Schwänzchen aus.)

Das 2. Blatt ist von anderer Hand geschrieben und enthält ein Distichon, überschrieben „In historiam Jesu Chri- | sti Passi et crvcifi- | xi, etc. G. F. | In lateinischen Versalien. Das Gedicht von 18 Zeilen beginnt mit den Worten „Heroum veterum celebrant monumenta Poëtae," | etc. Die Handschrift rührt wahrscheinlich von einem Freunde Walthers her und schliesst sich dem alten Gebrauche an, dass die Freunde des Autors das Werk mit Eingangs-Gedichten versahen, welche sich theilweis auf das Werk, theilweis auf den Verfasser des Werkes bezogen.

Blatt 3 und 4 wird von einem Vorworte eingenommen, welches sich über die Feier der Passionszeit ausspricht und 3 Seiten einnimmt, letzte Seite leer. Von Blatt 5 bis zum Ende reicht nun die Passionsmusik selbst und ist überschrieben:

Anfang der Hystorien | Johan Walther | Der Name „Johan Walther" ist theilweis durch Auskratzen, anderntheils durch einen Ueberzug von Kreide, stellenweise auch mit Röthel vernichtet worden, doch ist er wieder deutlich zum Vorschein gekommen und sind nur einzelne Buchstaben mehr oder weniger verletzt. Die Notenköpfe sind von kräftiger und geübter Hand geschrieben und tragen hin und wieder Korrekturen, auch später eingeschaltete Noten, welche alle von ein und derselben Hand herrühren und nicht auf die sauberen Korrekturen eines Kopisten schliessen lassen, sondern nur vom Komponisten selbst gemacht sein können. Am Bedeutungsvollsten und Schlagendsten ist aber folgende Schlussbemerkung, die mit sehr stumpfer Feder eingeschrieben ist und lautet:

Was den Chor belangt, mogen die | gseng sonderlich zu vier theil gschrieben | oder gedruckt werden, wie andere gseng, das die personen eine jede | in der Action die seine vor sich | behalte, |

Bei den übrigen Stimmbüchern kann ich mich kürzer fassen: DISCANTVS | die person des hoenpriesters | magde der thurhutterin | (folgen Textstellen aus Jesa. 53 und 1. Joannes 1.) auf dem 2. Blatte beginnt die Musik.

ALTVS | der Schreier person, als jude | petri, pilati, des schechers etc. | (folgen Textstellen aus Jesaie 53 und 1. Thess. 1). Auf dem 2. Blatte beginnt die Musik.

BASSVS | die persone Christi | (folgen Textstellen aus Jesaie 53 und 1. petri 2). Auf dem 2. Blatte beginnt die Musik.

Noch sei erwähnt, dass das Manuscript ziemlich gut erhalten ist und ausser einem grossen Wasserflecken an der rechten unteren Ecke

und einigen tüchtigen Wurmstichen dennoch Alles gut zu lesen ist. Das Wasserzeichen des Papiers ist das sächsische Wappen.

Ueber die früheren Schicksale des Manuscriptes habe ich nur erfahren können, dass dasselbe nach dem grossen Brande in Hamburg (1842) ein Antiquar Namens Pollack besessen hat, von dem es Herr von Roda in Rostock kaufte. Pollack ist todt und sind daher weitere Nachforschungen darüber abgeschnitten. Wenn nun das Manuscript nicht die Handschrift des Autors selbst wäre, so würde das Distichon auf dem 2. Blatte der Tenorstimme von derselben Hand geschrieben sein; ferner wären die späteren Eintragungen von Korrekturen und Zusätzen, welche sich durch blassere Tinte sehr deutlich auszeichnen, von anderer Hand geschrieben. Als Beweis aber, dass das vorliegende Manuscript das Handexemplar des Komponisten war, dient besonders der Schlusssatz im Tenore, welcher Anweisung über den Druck desselben giebt und nur eine Bedeutung in dem Handexemplare des Autors haben kann. Das Manuscript ist vielfach gebraucht und man hat sogar um die Bindfaden, welche zum Heften der Blätter benutzt sind, Streifen von Pergament herumgelegt, um das Papier gegen das Einschneiden derselben zu schützen. Die beabsichtigte Vernichtung des Autornamens ist wahrscheinlich in späterer Zeit von dem Autor selbst ausgegangen, als ihm die Arbeit nicht mehr würdig erschien, seinen Namen zu tragen. Was das verschlungene RB auf dem Titel des Tenor bedeuten soll, weiss ich nicht, so viel steht aber fest, dass unter den Musikern es nicht Sitte war, wie z. B. bei den Malern, die Anfangsbuchstaben ihres Namens in einem Monogramme darzustellen.

Zum Schlusse noch einige Worte über die Musik selbst.

Die Passion beginnt mit einem vierstimmigen Chore (nota contra notam) über die Einleitungsworte: „Das leiden vnsers herrn Jesu Christi, wie das die Euangelisten beschrieben.“ Hierauf steht an der Seite (etwas später hinzu gesetzt) „Der Erste theil“ und beginnt der Evangelist in Art der gregorianischen Weisen die Erzählung. Die Noten bei den Chören sind Semibreves, bei der Erzählung und allen übrigen Solis schwarze Choralnoten. Bei letzteren ist in den Noten das Ende jedes Wortes durch einen kleinen senkrechten Strich angedeutet, z. B.



Der erste Theil enthält nur noch einen Chor, ausser dem Einleitungschore, wogegen der 2. Theil die Chöre Nr. II—XIII und einen Schlusschor enthält. Die Personen: Jesus, Pilatus, Petrus, der Uebelthäter u. a. treten selbstredend auf, doch stets in derselben recitativisch gregorianischen Weise, ohne Begleitung; ebenso sind die

Chöre stets in derselben einfachen Weise, nota contra notam gesetzt und macht die Oberstimme nur wenige melodische Schritte.

Wir haben hier den primitivsten Beginn des Oratoriums vor uns, wie es sich aus dem gregorianischen Gesange entwickelt hat, und zugleich als Gegensatz zu dem kontrapunktischen Stimmengewebe des übrigen Kunstgesanges jener Zeit ein besonderes Gebiet der Kunst betritt. So viel ich weiss, ist dies die älteste Passion, die uns bis jetzt in Noten vorliegt, und sie gestattet uns zum ersten Male ein klares Bild zu erlangen von dem Fortschritte von Johann Walther's bis zu Bartholomaeus Gesius' Passion von 1588 und der schon weiter vorgeschrittenen von Heinrich Schütz von 1623 und 1665. Wir erhalten auch hier wieder den Beweis, wie weit der Weg war, den unsere Kunst zurücklegen musste, ehe sie sich zu der Höhe der heutigen Vollkommenheit emporgeschwungen hat. **Rob. Eitner.**

NB. Das Manuscript biete ich zum Verkaufe aus und erwarte gefällige Angebote. Als gedrucktes Werk ist es nicht bekannt.

Einladung.

Der aufopfernden Arbeit, durch Feststellung der Neumenschrift und Vergleichung alter Codd. den Gesang des hl. Gregor wieder zu erwecken, hatten sich bisher nur einzelne Männer unterzogen, und wenn sie auch Dankenswerthes geleistet, so ist es doch im Vergleiche zu der Grösse der Aufgabe und bei dem durch ganz Europa zerstreuten Materiale nur wenig.

Es haben daher einige Freunde dieses Studiums sich entschlossen, einen Verein zu gründen, um durch Theilung und zugleich Centralisirung der Arbeit zu erreichen, was den Einzelnen nicht möglich ist.

Die Mitglieder machen sich nämlich verbindlich, an den ihnen zu Gebote stehenden Codd. die von einem Centrale, wozu die Redaktion der „Cäcilia" — Hr. Domorganist Mich. Hermesdorff in Trier in Aussicht genommen ist — bezeichneten Untersuchungen anzustellen und die nöthigen Facsimilia oder getreue Kopien zu fertigen. Das eingehende Material wird von dem Centrale verglichen und das Resultat in dem Vereinsorgane „Cäcilia" veröffentlicht.

Es ergeht daher an alle Freunde dieses Unternehmens die freundliche Bitte, Hrn. Hermesdorff ihre Adressen kund zu geben, um ihnen den Statutenentwurf zur Prüfung und Unterzeichnung zugehen lassen zu können.

AMBROS, Dr. A. W. Bunte Blätter. Skizzen und Studien für Freunde der Musik und der bildenden Kunst. Mit dem Portrait des Verfassers. Leipzig 1872. F. E. C. Leuckart. kl. 8⁰. XIV, 336 pp. 1 Thlr. 15 Sgr.

Wer Vielerlei giebt, giebt Jedem etwas, und wenn ein Verfasser mit so vielseitigen Talenten begabt ist und die Kunst des modernen geistreichen Feuilletonstils so in der

Gewalt hat wie Herr Dr. Ambros, der es ausserdem noch so vortrefflich versteht, die Geistesblitze Anderer zu verwerthen und als Würze einzustreuen, dem kann der Beifall nicht fehlen. Wie man aber von pikanter Speise nicht zu viel essen darf, so muss man auch hier den Genuss sich eintheilen, um sich den Genuss zu erhalten, sonst ruft man schliesslich aus: Zu viel Esprit!

Der Herr Verfasser spricht in der Vorrede über seine literarische Angewohnheit, die Malerei so oft in Vergleich mit der Musik zu stellen, und lässt uns als Erklärung derselben einen Einblick in seine Jugenderziehung thun. Als Volontair der Prager Malerakademie erwarb er sich eine gewisse Kunstfertigkeit und Vorliebe für die bildenden Künste, die dann auf den späteren Reisen im gelobten Lande der bildenden Künste, in Italien, ihm ein treuer Gefährte waren, so dass die drei Künste: Musik, Malerei und Architektur sich ihm gegenseitig als erklärende und ergänzende Hilfsmittel darstellen. Mit einem so gelehrten, gewandten und vielseitig gebildeten Herrn ist schwer streiten und doch möchten wir uns den Einwand erlauben, dass zur Erklärung z. B. einer Obrecht'schen Messe, welche nur wenige Menschen kennen, ein Bild in irgend einer kleinen Kirche Italiens, welches ebenfalls nur von wenigen Kunstkennern gekannt und weder durch Stich noch Photographie Jedem zugänglich gemacht ist, ein schlechter Interpret ist. Drehen wir die Sache um, und verweisen in einer Kunstgeschichte der Malerei auf alte Musikwerke, welche nur aus den Originalien kennen zu lernen sind, so wird dasselbe Veto von anderer Seite aus ertönen, denn etwas Unbekanntes in Vergleich mit etwas anderem Unbekannten zu ziehen, giebt keinen Anhaltepunkt und läuft schliesslich nur auf subjektive Liebhaberei aus, die weder über die Sache noch dem Leser eine Aufklärung gewähren.

Der vorliegende Sammelband bietet so viel Schönes dar, dass er nach allen Seiten hin belehrend und anregend wirkt, ja sogar dem Musikhistoriker werthvolles Material an die Hand giebt, wie der Artikel „der Originalstoff zu Weber's Freischütz“, „Carneval und Tanz in alter Zeit“ (mit 5 Musikbeilagen) und Alessandro Stradella. Ausser den eben genannten Aufsätzen enthält der Band noch: Musikalisches aus Italien; Deutsche Musik und deutsche Musiker in Italien, Abbé Liszt in Rom; Die „Messe solennelle“ von Rossini; Hector Berlioz; Sigismund Thalberg; Schwind's und Mendelssohn's „Melusina“; Zur Erinnerung an Friedrich Overbeck; Fétis; Wagneriana; Tage in Assisi; Im Campo Santo zu Pisa; Florenz und Elbflorenz; Lose Studienblätter aus Florenz und dessen Nachbarschaft (1. Giotto, 2. Die Geschichte des Antichrist); Von der Holbein-Ausstellung in Dresden 1871 und Robert Franz. Der letzte Artikel ist eine Würdigung der Lieder und der Bach'schen und Händel'schen Bearbeitungen Rob. Franz' und spricht sich in begeisterten Worten für den Komponisten aus.

Mittheilungen.

* Um eine möglichste Verbreitung des Prospektes zur „Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke“ zu erzielen, ersuchen wir alle sich dafür Interessirenden, die Redaktionen von Tagesblättern für die Sache zu gewinnen, damit dieselben durch Abdruck oder Mittheilung im Auszuge das Publikum auf das Unternehmen aufmerksam machen.

Um die Bemühungen der Buchhandlungen für die Sache einigermaassen zu entschädigen, bieten wir denselben für jede Zeichnung, welche durch ihre Hand geht, eine Vergütigung von 10 % an. Prospekte sind in beliebiger Anzahl durch die T. Trautwein'sche (M. Bahn) Buch- und Musik-Handlung in Berlin zu beziehen.

* Die Neue Berliner Musikzeitung (Bote & Bock) bringt in Nr. 17 u. f. einen recht interessanten Aufsatz: „Ueber die Musik bei den Eingebornen Australiens“ von Rob. Musiol

* Musikalien-Verzeichniss Nr. 133 und 134 aus dem antiquarischen Lager von C. F. Schmidt (vorm. Class) in Heilbronn a/N. Das Erstere enthält Partituren und Stimmen von Klavierwerken mit Begleitung anderer Instrumente, das andere eine kleine Sammlung literarischer Werke über Musik und Werke für grosses Orchester, sowie für einzelne Blas- und Streich-Instrumente. Die meisten Werke gehören der modernen Musik an, nur wenige der älteren. Die Preise sind sehr mässig.

* Das in der Beilage beschriebene Manuscript von Joh. Walther, 1552, im Besitze des Redakteurs dieser Blätter, bietet derselbe zum Verkaufe aus und erwartet gefällige Angebote.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25.
Druck von Otto Hendel in Halle.

Druckwerke: gegen 1100, aus dem 16.—19. Jahrh., und alle Fächer der Musik umfassend. Der Katalog beginnt mit 2 seltenen Drucken von 1515, der eine aus Antwerpen, der andere aus Wien (zu Festlichkeiten) und zählt 112 Werke im 16. und 263 im 17. Jahrhunderte. Darunter sind Kompositionen von Friderici, Grimmius, J. L. Hasler, Haussmann, Lassus, Marenzio, Praetorius, Sartorius, Stade, Vecchi und Widmann zahlreich vertreten. Die Hymnologie bildet eine besondere Abtheilung und ist durch den Ankauf der Rambach'schen Sammlung sowohl umfangreich als bedeutend zu nennen. Auch ist die im Jahre 1868 angekaufte Sammlung Haendel'scher Werke (124 Bände) als besondere Zierde der Bibliothek zu erwähnen. (Chr. Petersen: Geschichte der Hamburgischen Stadtbibliothek. Hamburg 1838. 8°.)

HANNOVER. Königl. öffentliche Bibliothek. Zeitiger Vorstand: kgl. Rath etc. Ed. Bodemann. Die Musik ist unter „Kunstgeschichte" aufgestellt und einige Werke unter „Theologie". Die Zahl der Druckwerke beläuft sich auf 40 Nrn. in fol., 105 Nrn. in 4° und 140 Nrn. in 8°, und gehören dieselben meistens dem 16. und 17. Jahrh. an. Besonders zu erwähnen wäre das Gesangbuch von Mich. Veh (Leipzig 1537, 8°). — De musica, c. defensione Guidonis Aretini von Nicol. Burtius (Bologn. 1487, 4°). — Theorica musicae von Franch. Gafor (Mailand 1492, fol.). — Practica musicae von Demselben (Brescia 1497, fol.). — Ueber die Handschriften erfahren wir aus dem Werke: Bodemann (Eduard), Die Handschriften der kgl. öffentl. Bibl. zu Hannover. Hannov. 1867, Hahn, 8°, pag. 70—72 Näheres. Der Vorrath ist nicht bedeutend.

HEIDELBERG. Universitäts-Bibliothek. Ober-Bibliothekar Herr Geh. Hofrath Bähr. Die aus 150 Bänden bestehenden, meist der Geschichte der Musik angehörenden Werke des 18. und 19. Jahrhunderts, sind unter andere Fächer vertheilt und bieten kein seltenes Werk dar.

HEILBRONN. Bibliothek des kgl. Gymnasiums. Bibliothekar Herr Gymnasialdirektor Finkh. Herr Prof. Dr. Jul. Faisst theilt uns Folgendes mit: Die musikalischen Werke nehmen keine besondere Abtheilung ein und bestehen aus etwa 30 Nrn. in 90 Bänden. Die Bände bestehen vielfach aus 2—14 zusammengebundenen verschiedenen Werken, in gedruckten Stimmbüchern aus dem 16. und einige wenige aus dem 17. Jahrh. Eine Dachkammer in demselben Hause ist noch vollgestopft mit Büchern und hat der Uebersender dieser Nachricht schon manches Interessante daraus hervorgezogen. Findbar scheinen bis jetzt nur die 5 Theile der Forster'schen Liedersammlung zu sein, welche von Musikern schon mehrfach benutzt worden sind.

HEINRICHAU in Schlesien. Die dortige kleine Bibliothek besitzt an Sammelwerken des 16. Jahrh. den Schadaeus und Bodenschatz (inkomplet, wie die meisten übrigen Werke), ausserdem 4 Werke von Donfried, eins von Nucius und Quercu's Opusculum.

In der dortigen Stiftskirche liegen einige handschriftliche Kirchen-

kompositionen von Fedardini, Ilbaca, Itaura (?), Strang, Swoboda, Terradellus und von einigen Anonymi.

Vorstehende Nachrichten habe ich aus den handschriftlichen Katalogen des verstorbenen C. von Winterfeld entnommen.

JENA. Universitäts-Bibliothek. Die einzige Quelle für uns bildete der in der Allgemeinen musikal. Zeitung 1828 p. 761, 777, 833 und 845 abgedruckte Katalog der Musikwerke der dortigen Bibliothek. Dort werden 58 Nrn. praktische Werke aufgeführt, welche alle aus der ersten Hälfte des 16. Jahrh. herrühren und mehr oder weniger unter die Seltenheiten gehören. Uebrigens sind die Angaben in dem Kataloge mit Vorsicht aufzunehmen, da wunderliche Sachen vorkommen. So ist z. B. Maistre Jan in Joh. Pet. Sweling aufgelöst, während nur Gero darunter bekannt ist.

KAMENZ. Stadtbibliothek. Bibliothekar Herr Oberlehrer Klix. Ein gedruckter Katalog befindet sich im Serapeum 1853 p. 382, nebst einer kurzen Darstellung der Entstehung der Bibliothek. Dieselbe zählt nur 17 Nrn. Vokalmusik aus dem 16. und 17. Jahrh.: Joanelli's und Casp. Hasler's Sammelwerke, von H. Schütz die Auferstehung 1623, ein Manuscript von Hammerschmidt u. a.

KASSEL. Landesbibliothek. Durch Privatmittheilung ist uns Folgendes bekannt geworden: Die musikalische Bibliothek ist in besonderen Schränken aufgestellt und zählt 152 Nrn. in 4°, und 78 in Folio. Sie umfasst alle Fächer der musikalischen Wissenschaft in Druck und Schrift. — Ueber die praktische Musik des XVI. und XVII. Jahrhunderts liegt mir ein kurz skizzirter Katalog vor, aus dem ich über den Reichthum an alten Werken ungefähr folgendes Bild entwerfen kann: Die Zahl der Werke steigt etwa auf 340, unter denen sich mehrere Bände Manuscripte befinden, welche alte geistliche Gesänge enthalten, z. B. Heinrich Schütz's „Sieben Worte des Erlösers“. An Druckwerken in Stimmbüchern ist Lassus, Vento, Schütz, Morley, Weelkes, Lechner, Scandellus, Borchgrevinck, Ayrorius (Franc.), Wynant (Friedr.), die bekannten italienischen Komponisten und mancher andere wenig bekannte Autor vorhanden. Die meisten Werke sind aus den Jahren 1560—1620.

Unter meinen Katalogen finde ich auch einen Auszug aus dem „Musikalien-Verzeichnisse des **Museums zu Kassel**“, welches an alten Opern über 200 Nrn. zählt, darunter Autoren wie Haendel, Rameau, Rousseau, Piccini, Lully, Lalande, Gluck, Caldara etc. Ausserdem an Kirchenmusik von Chelleri, Fiorillo, Grua, Jomelli, Pergolese, Rochefort etc. Ueber die Bibliothek selbst habe ich nichts Näheres erfahren können, vielleicht gehört sie jetzt zu obiger Bibliothek.

KIRCHBERG a. d. Jaxt in Württemberg. Die **Fürstl. Hohenlohische Bibliothek** besitzt aus dem 17. Jahrh. mehrere Gelegenheitskompositionen und hymnologische Werke mit Musik: Rist, Schedlich, Euseb. Vitus (Veit), Hammerschmid, Mich. Jakobi und Peter Meier.

KOELN. Jesuitenbibliothek. Ein mir vorliegender Katalog zählt 71 Nrn. aus dem 16. Jahrh. und Mersenne's Harmonicorum von 1635. Die meisten Werke sind geistliche Gesänge in Stimmbüchern, doch befinden sich auch weltliche Gesänge und einige theoretische Werke darunter. Erwähnenswerth ist Mich. Kühnspeck's Lilium musice plane 1506 und Wollic's Enchiridion musices. Parisiis 1512.

Die **Stadtbibliothek** besitzt meines Wissens nur 7 Bücher Cantiones sacrae von Clemens non Papa 1559 und dessen 10 Bücher Missae von 1558.

KOENIGSBERG in Preussen. **Königl. und Universitäts-Bibliothek.** Ober-Bibliothekar Herr Prof. Dr. Karl Hopf. Ein gedruckter Katalog, herausgegeben von Jos. Müller (Bonn 1870, Adolph Marcus), umfasst in 2 Lieferungen 431 Seiten. Zu bemerken ist aber, dass derselbe die Musik-Bibliothek nicht vollständig wiedergiebt; Streitigkeiten haben leider das Unternehmen in seiner Vollendung gestört.

So zahlreich und bedeutend die Bibliothek in Betreff ihres musikalischen Bestandes ist (die Gotthold'sche zählt allein gegen 55,000 Bände), so bildet sie doch keine besondere Abtheilung, sondern zerfällt nach der eigenen Mittheilung des Bibliotheks-Vorstandes in

a) Alte kgl. und Universitäts-Bibliothek („darin die Musik ganz zersprengt"),
b) Gotthold'sche Bibliothek („Musik und Hymnologie bei der praktischen Theologie").

Ganz besonders werthvoll ist die Bibliothek in ihrem handschriftlichen Bestande, da sie hier, wenn auch nur in alten Kopien, sehr seltene Werke aufbewahrt.

KOETHEN. Die **Schlossbibliothek** besitzt gar nichts an Musikalien.

Die **Seminarbibliothek** dagegen (Bibliothekar Herr Musiklehrer Haase) besitzt etwa über 500 neuere und neue Klavier-, Orgel- und theoretische Werke. Der einstige Aufenthalt Seb. Bach's ist aus den Bibliotheken nirgends zu erkennen.

LEIPZIG. Stadtbibliothek. Kustos der musikalischen Abtheilung Herr Alfred Dörffel. Eine Uebersicht über die Schätze der musikalischen Abtheilung findet man in dem „Führer durch die musikalische Welt". Leipzig 1868. B. Senff, p. 31. Da die einstige C. F. Becker'sche Musik-Bibliothek den Hauptbestand der musikal. Abtheilung bildet, so geben die von Becker veröffentlichten Verzeichnisse sehr werthvolle Beiträge, wie z. B. das Verzeichniss einer Sammlung von musikalischen Schriften (Leipzig 1846, Breitkopf und Härtel), 1120 Nrn. Drucke und Manuscripte von 1496—1843 umfassend, ferner die Choralsammlungen der verschiedenen christlichen Kirchen (Leipzig 1845, Fleischer), gegen 550 Nrn. Auch im Nachtrage zu Becker's musikalischer Literatur (Leipzig 1839, Friese) p. 155 befindet sich ein Verzeichniss der hymnologischen Werke der Bibliothek. Ueber den Vorrath an praktischen Werken fehlt uns leider jegliche Nachricht.

Ausserdem ist noch die **Leihbibliothek** von Alfr. Dörffel zu erwähnen. Ein gedruckter Katalog (1861, in 8°, 144 pp., Preis 5 Sgr.) zählt eine

stattliche Reihe wissenschaftlicher und praktischer Werke aus dem 18. und 19. Jahrh. auf.

LIEGNITZ in Schlesien. **Bibliothek der kgl. Ritterakademie.** Bibliothekar Herr Dr. Pfudel. Ein mir vorliegender Katalog (vom Buchstaben A—H abgedruckt in den Monatsheften I, 25 ff.) zählt an praktischen Werken aus dem 16. Jahrh. 144 Nrn. und aus dem 17. Jahrh. 81 Nrn. in Stimmbüchern (meistens komplet); an hymnologischen Werken 10, Theorie 2 Nrn. und an handschriftlichen Gesängen (in Stimmbüchern) 20 Nrn., welche mehrere hundert Messen, Psalmen, Motetten, weltliche Lieder aus dem 16. Jahrh. (einige auch aus dem 17. Jahrh.) enthalten. An Seltenheiten nenne ich von Paul Schedius Melissus „Cantiones sacrae" 1566, von Joh. Walther „das christliche Kinderlied", Wittemb. 1566 und Triller's Singebuch von 1559.

LOEBAU. Rathsbibliothek. Ein mir vorliegender Katalog zählt 84 Nrn. Vokalmusik aus dem 16. und 17. Jahrh. in Stimmbüchern. Ein kleiner Theil davon ist geschrieben (Nr. 40—48); auch befinden sich dabei 2 Bände Manuscripte auf Pergament geschrieben, welche Altargesänge enthalten. Die gedruckten Werke sind von Sam. Besler, Briegel (2), Burgk (eine Passion), Demantius (2), Wolfg. Figulus, Gesius, H. Grimmius, Andr. Hammerschmid (9), Handl, H. Hartmann, Hasler (2), Hollander, J. C. Horn, Tob. Jacobi, Lassus (4), Lechner (2), Paul Ledertz (2), Mailand (3), M. le Maistre, Chr. Petraius, Pezelius, J. B. Pinelli (2), Joh. Rosenmüller, Scandellus, H. Schütz (2), Ambr. Schwarz, Uttenthal, Vierdank, Tob. Volkmann, Waningus (2), Weissensee, Zanotti und Zeutschner.

Einige Gesangbücher von 1580, 1625, 1651 etc., ein Sammelwerk von 1538 und Schütz's Auferstehung, handschriftlich angehängt an Nr. 5. (Siehe auch Busching's Lausitzer Magazin 1828, 334 und Sachsenzeitung 1830, 1174.)

LÜBECK. Stadtbibliothek, im früheren Katharinenkloster. Steht unter der Verwaltung der Schuldeputation. Bibliothekar Herr Prof. Mantels. Die wenigen Druckwerke sind unter Theologie, Artes und Geschichte eingereiht. An Musikalien sind nur einige Werke, wie Praetorius (Cantiones), Vierdanck (geistl. Concerte), Gabr. Voigtländer (Oden und Lieder 1647), einige Bände italienische Motetten, Canzonen und Madrigale (Venedig 1642), ein Folioband im Manuscripte und Partituren von Dietr. Buxtehude vorhanden. Zahlreicher ist die Hymnologie mit Musik vertreten, sowohl handschriftliche Missales, Graduales, Horae, Erbauungsbücher aus dem 15. Jahrh., als gedruckte Gesangbücher.

LÜNEBURG. In Prof. W. Junghans' „Johann Seb. Bach als Schüler der Partikularschule zu St. Michaelis in Lüneburg" (Lüneburg 1870, Stern, 4°) befinden sich über die einstigen musikalischen Schätze des **Johanneums** sehr ausführliche Berichte und Verzeichnisse, leider sind die Werke selbst spurlos verschwunden. Nur in der **Stadtbibliothek** befinden sich 27 Bände im Drucke und Ms., welche geistliche Gesänge und Orgelstücke in der Orgel-

tabulatur aus dem 16. Jahrh. enthalten (siehe pag. 29 und das darauf folgende Verzeichniss).

MAGDEBURG. Die **Dombibliothek** besitzt einige praktische Musikwerke aus dem 17. Jahrh. und einige hymnologische Bücher. Herr Musikdirektor A. G. Ritter ist um die Vermehrung der Bibliothek sehr bemüht und selbst im Besitze seltener Werke.

MAINZ. **Stadtbibliothek.** Bibliothekar Herr R. Külb. Die Bibliothek besitzt nur einige Psalterien und Antiphonarien. Die gedruckten sind aus den letzten drei Jahrh. Ein Kodex aus dem 10. Jahrh. mit Neumen-Notation ist wohl das wichtigste Werk.

MAYHINGEN bei Wallerstein. **Fürstl. Oettingen-Wallersteinsche Fidei-Commiss-Bibliothek.** Bibliothekar Herr Domänialkanzleirath Freiherr von Löffelholz, Vorstand des Archives und der vereinigten Kunst- und wissenschaftlichen Sammlung des fürstl. Hauses. Die musikalische Abtheilung besteht 1) aus 120 gedruckten theoretischen Werken in 155 Bänden und einigen Kodices, welche unter den Handschriften stehen; 2) die praktische Musik zählt 1669 Werke und gehörte bis zum Jahre 1858 der Wallerstein'schen Musiksammlung der ehemaligen fürstl. Hofkapelle an. Diese Sammlung besteht mehr aus geschriebenen als gedruckten Musikalien und gehören dieselben meist dem Ende des 18. Jahrh. an. Zahlreich vertreten sind die Komponisten: Rosetti, Beecke, Feldmeier u. a. Es befinden sich daselbst 390 Sinfonien, 214 Kantaten und Oratorien, 114 Messen und 111 Werke für Saiteninstrumente.

MEININGEN. **Herzogliche öffentliche Bibliothek.** Bibliothekar Herr Hof- und Archivrath G. Brückner. Die musikalische Abtheilung besitzt 70 Druckwerke aus allen Fächern der Kunst und reicht von 1520 bis zur Gegenwart. Am meisten ist das 18. und 19. Jahrh. vertreten.

MERSEBURG. Ein gedruckter Katalog der **kgl. Regierungs-Bibliothek** (Merseburg 1838. 8°. 179 pp.) weist nur 9 Werke auf, die in das musikalische Fach gehören:

Francke (Joh.), Geistliches Sion. 1674.
Gesangbuch. Dresden 1676. 4°.
Gesangbuch, edit. Vopelius. Lpz. 1693. 12°.
v. Grünewald, Andachts-Hayn. Wittenb. 1693. 8°.
Geistl. Lieder. Luther. Wittenb. 1562. 8°.
Müller, Geistl. Erquickstunden. Nürnb. 1691. 8°.
Prätorius, Myrten-Aue. Lpz. 1664. 8°.
Elmenhorst, Bericht von den Opern-Spielen. Hamb. 1688.
Kircher, Hall- und Thonkunst. Nördling. 1684. fol.

MÜNCHEN. **I. Königl. Hof- und Staatsbibliothek.** Kustos der musikalischen Abtheilung Herr Jul. Jos. Maier. Eine direkte Antwort auf unsere Anfragen ist uns von dort ebensowenig zu Theil geworden, als von der kgl. Bibliothek zu Berlin und Wien und was wir hier mittheilen, beruht — wie dort — auf eigener gelegentlicher Einsicht und kann daher

nur Stückwerk sein. Neben der kgl. Bibliothek zu Berlin ist die Münchener die bedeutendste, sie hat aber den Vorzug vor jener, dass sie im Besitze einer reichen Sammlung alter Handschriften von Musikalien ist. Diese letztere Sammlung zählt nach einem mir vorliegenden Kataloge 509 Foliobände und 33 Quart- und Oktavbände. Das 16. Jahrh. ist am reichsten vertreten. Die Werke von Orlandus Lassus sind fast vollständig vorhanden. An gedruckten Musikalien aus dem 16. und 17. Jahrh. zählt ein mir vorliegender Katalog, der aber keineswegs auf Vollständigkeit Anspruch machen kann, 578 Werke. Hierzu kommt noch eine reiche Sammlung von Sammelwerken aus dem 16. und 17. Jahrh. Ueber die literarischen und die hymnologischen Werke, wie über die Werke des 18. und 19. Jahrh. fehlt mir jegliche Kenntniss.

II. Die kgl. Universitäts-Bibliothek besitzt eine kleine aber ausgewählte Sammlung alter Werke aus dem 16. und 17. Jahrh., sowohl praktische als theoretische. Von Ersteren nenne ich M. Adriano, Motetti 1512. Motetti 1520. 1521; Orl. Lassus (9), Morales, Ruffo, Adr. Willaert, Gombert (2) und mehrere Sammelwerke von 1539—42. Ausserdem besitzt sie noch eine Anzahl liturgischer Bücher.

III. Die Bibliothek der Musikschule hat ihre älteren Werke an die Staatsbibliothek abgegeben, mit Ausnahme einzelner theoretischer Werke und einer Motetten-Sammlung von Chatteus (Superius). Mitgetheilt von Herrn Wilh. Freystätter.

NEISSE in Schlesien. **I. Im Kreuzheiligen Stifte** befinden sich, nach einem von Winterfeld hinterlassenen Kataloge 24 Musikwerke aus dem Ende des 16. Jahrh. von Ammon, Lassus, Handl, Wert, Vittoria, Nucis, Lechner, Victorinus, Finetti, Demantius und Lindner, nebst einigen Sammelwerken und handschriftlichen (auf Pergament) Antiphonarien, Praefationen etc.

II. Pfarrkirche. Nach derselben Quelle befinden sich dort Kirchenmusiken (wahrscheinlich handschriftlich) von Fago, Fux, Lotti, Passani, Quanz, Swoboda, Ziani und ein Quartband Kirchenmusik. Ferner Druckwerke von Viadana, Stadlmayr und der Bassus generalis zu dem Sammelwerke Promptuarius von Schadaeus.

NÜRNBERG. **I. Bibliothek des germanischen National-Museums.** Vorstand: Herr Dr. G. K. Frommann. Nur die praktischen Musikwerke sind in eine besondere Abtheilung gestellt und zählen 340 Nrn. Druckwerke und 30 Nrn. Manuscripte. Das 19. Jahrh. ist am stärksten vertreten, hiernach das 16. und dann das 17. Jahrh. Die theoretischen Werke über Musik sind in andere Fächer eingereiht. Ein mir vorliegender Katalog weist mehrere Antiphonarien und Missale aus dem 12. und 13. Jahrh. auf, ferner ein Gesangbuch von 1526 (Das Teutsch gesang so in der Mesz gesungen wird), das Strasburger von 1526, Hans Sachs'ens 13 Psalmen 1526, Nic. Herman's Liederbüchlein 1560.

Die Musikalien des 16. und 17. Jahrh. sind meistens defekt.

An Seltenheiten sind noch zu nennen: Bonomus, P., Ludus Diane in modum comedie coram Maximiliano Rom. rege in arce Linsiana danubii actus. Norimberge ab H. Höldelio. 1501. 4°. — Hugo von Reutlingen, Flores musice, 1488. — Quentell, Expositio hymnorum, 1506. — Nicol. Faber, Musicae rudimenta, 1516. — Quercu, Opusculum musices, 1516. — Glarean, Isagoge, 1516.

Das Museum besitzt auch eine Sammlung alter Musikinstrumente.

II. Die Stadtbibliothek. Bibliothekar Herr Ernst C. Jul. Lützelberger. An musikalischen Werken besitzt die Bibliothek 13 Handschriften und 47 Druckwerke aus dem 16. und 17. Jahrh., meistens Kirchenmusik. Besonders zu erwähnen ist das handschriftliche Antiphonar von der Nonne Cartheuserin in 8 grossen Foliobänden.

PFORTA. Die **kgl. Landesschule** besitzt nur moderne Musikalien.

PIRNA. **Bibliothek der Stadtkirche.** Der im Serapeum 1857 p. 312 ff. veröffentlichte Katalog von Otto Kade giebt ausführliche Kunde von den dort aufbewahrten Schätzen, welche aus 8 Codices (16. Jahrh.), 63 gedruckten Musikwerken des 16. und 17. Jahrh. und einigen theoretischen und hymnologischen Werken bestehen.

PRAG. **Universitäts-Bibliothek.** Ein gedruckter Katalog von Hanslik (Geschichte und Beschreibung der Prager U.-B. Prag 1851. 8°.) und die Zusätze von Hanus (1863. 8°.) geben ausführlichen Bericht über den Bestand der Bibliothek, doch ist das Musikfach äusserst schwach vertreten: 2 Gesangbücher von 1544 und 1606, 5 Bände Lassus, theoretische Werke von Buttstedt, Coclaeus, Fink, Mattheson, Mersenne, Monetarius (utriusque musices 1513?), Praetorius und Zarlino, ausserdem eine Handschrift aus dem 11. Jahrh.: Boethius' Musica und der von Ambros erwähnte und vielfach benutzte Tractat von H. de Zeelandia (Ambros, Geschichte II, 405 ff.) ist Alles, was der Katalog aufweist.

REGENSBURG. Vereinigte Dr. Proske- und Dr. Mettenleiter'sche **Musikbibliothek.** Privateigenthum des bischöflichen Stuhles. Bibliothekar Herr Domvikar Georg Jacob. Obgleich die Bibliothek keine öffentliche ist und sich dadurch eigentlich unserem gesteckten Ziele entzieht, so sind uns doch durch die Güte des genannten Herrn Bibliothekars folgende Notizen übermittelt worden, welche einen ungefähren Einblick in den grossen Reichthum derselben gewähren:

Die Musikbibliothek zählt 20,000 Bände (manche Bände umfassen mehrere Werke, die hier nicht mitgezählt sind; dies gilt besonders von den Musikalien des 16. und 17. Jahrh.). An Manuscripten besitzt die Bibl. vom 13. bis 17. Jahrh. circa 800 Nrn. An Druckwerken vom 15. bis 17. Jahrh. c. 1800 Nrn. (theoretische und praktische Werke). Ausser dem 16. Jahrh. ist noch das 18. und 19. Jahrh. besonders stark vertreten. Die kirchliche Musik steht zwar oben an, doch ist auch die weltliche Musik durch die hervorragendsten Werke vertreten. An Seltenheiten sind

Tinctoris „De inventione et usu Musices", „StellaMusices" (Drucke von Oeglin) und zahlreiche MS. jedes Jahrhunderts zu erwähnen.

In Dom. Mettenleiter's Musikgeschichte der Stadt Regensburg (Regensb. 1866, Bössenecker) sind einige geschichtliche Nachrichten über die zahlreichen Regensburger Musik-Bibliotheken der Kirchen und Klöster zu finden, doch über den jetzigen Bestand derselben ist nur wenig mitgetheilt.

SALZBURG. I. Dombibliothek. Aus dem Tagebuche Proske's (Mettenleiter's Geschichte, Regensburg 1866, p. 179) erfahren wir, dass sich dort viel ältere geschriebene Kirchenmusik befindet: Palestrina, Vittoria, dann Megerle, Eberlin, Stephani, Bernardi u. A.

II. Benediktinerabtei zu St. Peter. Eine reiche Sammlung neuerer Kirchenmusik, besonders von Mich. Haydn. Ferner befindet sich daselbst ein altes Klavierinstrument mit der Jahreszahl 1591, welches eine Hammermechanik haben soll. Die Sache bedarf noch der Untersuchung.

III. Salzburger Museum. Dasselbe besitzt eine trefflich erhaltene Sammlung von Klavierinstrumenten.

SCHWERIN-MECKLENBURG. Privatbibliothek des Grossherzogs, im grossherzogl. Schlosse. Bibliothekar Herr Musikdirektor Otto Kade. Die Bibliothek ist noch nicht vollständig katalogisirt und daher eine Uebersicht nicht möglich. Am meisten ist die geistliche Vokalmusik und Instrumentalmusik des 18. Jahrh. vertreten, sowohl in geschriebenen als gedruckten Exemplaren.

SONDERSHAUSEN. Bibliothek der Schlosskirche. Die Aufsicht über dieselbe führt zur Zeit Musikdirektor H. Frankenberger. Die Bibliothek enthält fast nur Musikalien, und zwar: 587 Manuscripte und ein in Kupfer gestochenes Werk (Giovanni Schenk, Scherzi Musicali per la Viola da Gamba con Basso continuo ad lib. Opera sesta). Die Musikalien gehören fast ausschliesslich der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts an und bestehen aus Kirchen-Kantaten (vorwiegend), weltlichen Gelegenheitsmusiken und italienischen Arien und Kantaten.

STOLBERG am Harze. Die gräflich Stolbergische **Bibliothek.** Bibliothekar Herr Dr. Geisheim. Das Bibliotheksgebäude wird umgebaut und sind die Bücher daher vorläufig unzugänglich. Was die Bibliothek an Musikalien besitzt, ist mir unbekannt; eine Reihe gedruckte Leichensermone auf alte Musiker sind im 3. Jahrg. der Monatshefte p. 24 abgedruckt und ist dort im Vorworte (von Dr. Spitta) Einiges über die Bibliothek mitgetheilt.

STRALSUND. Rathsbibliothek. Ein gedruckter Katalog der Bibliothek (Stralsund 1829 und Fortsetzung 1862 in 4°.) erwähnt an musikalischen Werken nur eine Anzahl Gesangbücher aus dem 18. und 19. Jahrh., ferner Jo. Bona's: De divina psalmodia, 1677 und die Bach'schen Werke in der Ausgabe der Bachgesellschaft.

STUTTGART. Königl. öffentliche Bibliothek. Bibliothekar Herr Direktor Dr. von Staelin. Die musikalischen Werke stehen unter:

Schöne Künste, Theologie und Literargeschichte. Auf alle anderen Fragen über den Bestand von Musikwerken erhielten wir nur die wenig tröstliche Antwort: „ist kaum anzugeben". Am meisten scheint das hymnologische Fach vertreten zu sein und sind als seltene Werke das Enchiridion, Erfurt 1527 und La forme des prières et chantz ecclesiastiques, 1542 (mit Melodien) zu nennen. Ebenso sind eine Anzahl handschriftlicher Partituren von Opern aus dem 17. und 18. Jahrh. vorhanden und eine Reihe geschriebner Chorbücher von hohem Alter.

TORGAU. Kantorei-Bibliothek, gegründet 1864. Bibliothekar Herr Dr. Otto Taubert. Die Bibliothek besteht aus 210 Werken Kirchenmusik aus dem vorigen und besonders aus dem jetigen Jahrh. Ausserdem sind noch 2 Bände von dem obengenannten Bibliothekare gesammelte Urkunden zur Musikgeschichte Torgau's zu nennen, welche aus dem hiesigen Ephoral-Archive entnommen sind. Vergleiche auch das Gymnasial-Osterprogramm von 1870: Der Gymnasial-Singechor zu Torgau von Dr. Otto Taubert.

TÜBINGEN. Königl. Universitäts-Bibliothek. Bibliothekar Herr Prof. Dr. R. Roth. Die musikalische Abtheilung (unter D. c.) besteht aus circa 140 Foliobänden, 80 in 4⁰. und 150 in 8⁰. und enthält nur neuere Werke.

ULM. Stadtbibliothek. Bibliothekar Herr Prof. Veesenmeier. Behörde: der Stiftungsrath. Die musikalischen Werke bilden zwar keine besondere Abtheilung, doch befinden sie sich in guter Ordnung und sind etwa 40 Nrn. in 142 Bänden weltliche und geistliche Gesangsmusik in gedruckten Stimmbüchern aus dem 16. und besonders aus dem Anfange des 17. Jahrh. (1544—1626) vorhanden. Ausserdem befinden sich noch drei Manuscripte daselbst. Näheres unbekannt, und verdanken wir diese Nachricht Herrn Prof. Dr. Jul. Faisst.

WEHLAU. v. Winterfeld erwähnt in seinem evangel. Kirchengesange (Bd. II, XVIII) einer musikalischen Bibliothek in Wehlau. Dieselbe ist seit einigen Jahren nach Königsberg i. Pr. gebracht worden und mit der kgl. und Universitäts-Bibliothek vereinigt.

WEIMAR. Grossherzogliche Bibliothek. Oberbibliothekar Herr D. Schöll. Die musikalischen Werke sind nur theilweis gesondert aufgestellt (etwa 110 Nrn.). Im Ganzen besitzt die Bibliothek an Musikwerken circa 700 Druckwerke und 58 Manuscripte. Am meisten ist das 19. Jahrh. vertreten, doch sind auch Werke aus dem 16., 17. und 18. Jahrh. vorhanden. Am meisten findet sich Kammermusik vor. Ein mir vorliegender Katalog der Werke aus dem 16. Jahrh. enthält mehrere seltene Drucke, wie:

Joh. Walther's Lob und preis der lieblichen Kunst Musica. Wittenbg. 1534.
Wittenbergisches Gesangbuch, 1524 (ob das mehrstimmige, weiss ich nicht).
Ein schön evangelisch Lied, 1524.
Ambraser Liederbüchlein, 1582.
Ein Lied für die Landsknecht, 1546.

Ausserdem Werke von Dresler, Aleotti, Herm. Fink, Gherardini, Lindner, Lechner, Lassus, Pellio, Praetorius, Hasler, Schramm, Victorinus und Wert.

Von Handschriften sind zu erwähnen: Jos. Haydn's La vera Costanzo, Mozart's Concert in B. für Pianoforte und von Leopold Schefer: Ouverture zur Tragödie Sophokles.

WERNIGERODE im Harze. Die gräflich Stolberg-Wernigeroder **Bibliothek.** Bibliothekar Herr Dr. Jacobs. Ueber die Geschichte der Bibliothek und deren Besitz siehe „die gräfl. Stolbergische Bibliothek zu Wernigerode von Prof. Dr. E. Förstemann" (Nordhausen 1866), ferner einen Artikel in der Allgem. musik. Ztg. Leipz. 1868 p. 247 vom Verfasser dieses Verzeichnisses. In Letzterem ist besonders auf die musikalischen Werke der Bibliothek Rücksicht genommen und ein Verzeichniss der wichtigsten Werke beigegeben. Hier sei nur erwähnt, dass die musikalische Literatur schwach vertreten ist, die hymnologische dagegen an Reichhaltigkeit mit den grössten Bibliotheken Deutschlands wetteifert.

WIEN. I. Königl. Kaiserl. Hofbibliothek. Kustos der musikalischen Abtheilung Herr Dr. J. Pachler. Ein vollständiges Bild der musikalischen Abtheilung zu geben ist vorläufig nicht möglich, doch finden sich hie und da in gedruckten Werken grössere und kleinere Verzeichnisse über die dortigen Werke, die uns schon einen ungefähren Einblick in die Mannichfaltigkeit und Reichhaltigkeit der Bibliothek gewähren. Die älteste Quelle ist ein Aufsatz: „Wien's musikalische Kunst-Schätze", in der Allgem. musik. Ztg. Leipz. 1826, Bd. 28, p. 497 ff., von Kandler. Derselbe unterzieht hier die Codices des XVI. Jahrh., welche geistliche Gesänge enthalten, einer genauen Beschreibung, nebst Auszügen. Ferner: Ign. Fr. Edlen von Mosel's Geschichte der k. k. Hofbibliothek zu Wien (Wien 1835, Beck), enthält p. 345-355 ein kurzes Verzeichniss der wichtigsten Musik-Werke der Bibliothek.

Die theoretischen Werke der Bibliothek sind in Becker's Nachtrag zur musikalischen Literatur (Leipzig 1839) verzeichnet, während die ältesten Musikdrucke (bis etwa zum Jahre 1545) in Anton Schmid's Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone (Wien 1845) zu finden sind. Die jüngste Quelle sind die Verzeichnisse in der Dehn'schen Cäcilia vom Jahre 1842 (21. Bd.) bis 1848 unter der Aufschrift: „Beiträge zur Literatur und Geschichte der Tonkunst" von Ant. Schmid. Noch sind die Beschreibungen der Ambraser Sammlung zu erwähnen: 1) von Alois Primisser, Wien 1819, p. 256 und 2) von Sacken, Wien 1855, 2. Bd., p. 201, in denen mehrere interessante alte Sammelwerke geistlicher Musik und andere wichtige Handschriften verzeichnet sind. In dem zuletzt genannten Werke p. 143, 2. Bd., sind auch eine Reihe alter Musikinstrumente beschrieben, welche sich jetzt in Wien befinden. Ferner ist über Münzsammlungen der Aufsatz von Dr. L. v. Köchel: Die Pflege der Musik am österreichischen Hofe vom Schlusse des XV. bis zur Mitte des XVIII. Jahrh. in den Blättern für Landeskunde von Nieder-Oesterreich (2. Jahrg. 1866, Nr. 1) nachzuschlagen. Allgemeine Nachrichten

über Wien's musikalische Kunstinstitute findet man in Hanslik's Geschichte des Concertwesens in Wien (Wien 1869).

II. Bibliothek und Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates in Wien. Bibliothekar und Archivar Herr C. F. Pohl. Im Jahre 1871 erschien eine Denkschrift von dem genannten Bibliothekare (Wien bei W. Braumüller, in 8°.) über die Gesellschaft und ist dort p. 108 ff. eine gedrängte Uebersicht der musikalischen Bibliothek zu finden. Die Bibliothek zählt gegen 3000 Bände; das Archiv über 25000 Nrn. praktische Werke. An Handschriften besitzt die Bibliothek 10- bis 11000 Nrn., darunter circa 500 Autographe. Druckwerke sind etwa 15000 vorhanden. Alle Musikepochen sind verhältnissmässig gleich stark vertreten. Im Archive ist an praktischen Werken das Oratorium, die Gesangs- und Klaviermusik vorwiegend. Von Seltenheiten sind zu nennen: Materialien zu einer Geschichte der Orgel von Marpurg (Autograph). — Scuola di Canto in versi etc. von Salieri (Autograph). — J. G. Walther's Musik. Lexicon mit handschriftlichen Zusätzen vom Autor.

III. Tonkünstler-Societät „Haydn". Lokal im Schottenhof. Der Vorrath an Musikalien muss nicht bedeutend sein, da in der 1871 erschienenen Denkschrift von C. F. Pohl (Wien, Carl Gerold's Sohn, 8°.) derselben nur auf Seite 15 ganz nebenbei gedacht wird.

IV. Bibliothek der k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien. Ein gedruckter Katalog (Wien 1865, 8°.) weist auch nicht ein einziges musikliterarisches Buch auf.

WINDSHEIM. Stadtbibliothek. Bibliothekar Herr Pfarrer Höchstetter. Die Bibliothek besitzt nur einige wenige die Musik betreffende Werke und lassen sich dieselben in Kürze verzeichnen:

Ein handschriftl. Missale aus früher Zeit, mit grosser Sorgfalt ausgestattet.

Enchiridion Antiphonus responsoria et hymnos etc. in usum scolae Culmbachianae edit. 1583.

Calvisius, Harmonia cantionum ecclesiasticarum etc. Kirchengesänge und geistl. Lieder. Leipzig 1598.

Der Lutherisch Lobwasser. D. i.: Der gantz Psalter Davids etc. durch M. Joh. Wüstenholtzen. Rotenburg 1621.

Geistliche Lieder und Psalmen durch Joh. Leisentritt. 1573.

Katholisches Gesangbuch. 1649.

Ausserdem lassen wir noch einige Nachrichten aus der Windsheimer Chronik hier folgen, welche uns Herr Höchstetter mittheilte:

Am 18. September 1591 hat man in Windsheim bei den Leichenbegängnissen wieder angefangen zu singen.

Von Ostern 1592 an liess man das Magnificat am Sonntag abgehen, und sang dafür deutsche Psalmen.

A. 1641 war die Stadtmusik völlig ausgegangen; der Magistrat nahm 3 Musiker aus Thüringen an, welche anstatt mit Trompeten mit Zinken und Posaunen bliesen.

Vom 2. April 1656 an sangen die Alumnen täglich nach der Mittagsschule vor den Häusern der Bürger deutsche Lieder; die lateinischen Responsorien wurden abgeschafft.

A. 1704. Bei Räth wird bestimmt, dass das wöchentliche Singen vor den Thüren, bisher von 2 Schülern verrichtet, künftig von sämmtlichen Schülern bewerkstelligt werden soll.

WITTENBERG. Universitäts-Bibliothek. Alle Anfragen waren bisher vergeblich und doch muss manches interessante Werk dort liegen.

WOLFFENBÜTTEL. Herzogliche Bibliothek (und Bibliotheca Augusta). Bibliothekar Herr Prof. Dr. O. von Heinemann. Die Mittheilungen, welche uns offiziell übersandt wurden, sind so kurz abgefasst, dass sich daraus auf den Bestand der Bibliothek fast gar Nichts ersehen lässt. Wir theilen daraus Folgendes mit:

Die gedruckten Musikalien der alten Augustaischen Bibliothek sind ungetrennt geblieben, während die seit 1666 erworbenen Werke anderen Abtheilungen beigeordnet sind. Die erstere Abtheilung zählt 440 Bände, die übrigen sind nicht anzugeben. Die zahlreichen Manuscripte sind den verschiedenen Manuscripten-Abtheilungen zugetheilt und ist ihre Anzahl nicht anzugeben. Die älteren gedruckten Musikalien beginnen etwa mit 1600 (vor 1550 ist kein derartiges Werk vorhanden). Die geistliche Musik, Missale etc. sind am stärksten vertreten.

Diesem kann ich hinzufügen, dass die hymnologische Abtheilung allein schon 492 Werke aus dem 16. bis 19. Jahrh. besitzt. Das 17. Jahrh. ist am stärksten vertreten und zählt 187 Bände. Luther'sche Ausgaben sind vorhanden:

Te Deum laudamus, zu deutsch Lobgesang Zachariä. Errfordt 1525.

Geistliche Lieder und Psalmen. Magdeburg s. a. und Magdeburg 1534.

Auch in der Geschichte der Braunschweig-Wolffenbüttel'schen Kapelle und Oper vom 16. bis zum 18. Jahrh. (bis 1735) von Fr. Chrysander, in den Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft abgedruckt (Leipzig 1863, 1. Band p. 147 ff.), ist manche Notiz über die Bibliothek und deren musikalische Schätze zu finden.

WÜRZBURG. Königl. Universitäts-Bibliothek. Oberbibliothekar Herr Dr. Anton Ruland. Kgl. Bibliothekar Herr Joh. Baptist Stamminger. Die musikalische Abtheilung zählt 65 Folio-, 80 Quart- und 171 Oktav-Nummern in 425 Bänden, die Manuscripte nicht mitgerechnet. Die letzteren bestehen aus Choralbüchern und liturgischen theilweise mit Noten versehenen Werken zumeist aus dem XIV. bis XVI. Jahrh. Hierzu kommen noch neue Abschriften älterer Musikalien. — Die Zahl der älteren Druckwerke ist nicht gross, die meisten Werke sind aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts bis herab auf die neueste Zeit. Am meisten ist das theoretische Fach vertreten und befindet sich darunter z. B. Franchini Gafori Musicae actionis libri IV impressi Brixiae opera Angeli Britannici; anno 1497 in Fol.

Noch ist zu erwähnen, dass sich in anderen Abtheilungen der Bibliothek noch manches Werk die Musik betreffend in sogenannten Sammelbänden befindet. Auch die hymnologische Abtheilung enthält manches Werk mit Musik.

ZITTAU. Stadtbibliothek. Bibliothekar Herr Dr. A. Tobias.

Druckwerke: Orl. Lassus (2), Andr. Gabrieli (Ecclesiastic. cant. 4 voc. 1567), Georg Weber (Danck-Opffer, 1652), Andr. Hammerschmidt (6 Werke), Joh. Varnier (Ein hübsch neu Christl. gesangbuch, 1539), Greg. Turinus (Cantiones 4 voc. 1589), 5 Exemplare verschiedene Ausgaben (16. Jahrh.) des böhmischen Brüdergesangbuchs.

Handschriften: 8 starke Bände in folio, enthaltend die Stimmen zu den in Zittau bis ins 18. Jahrh. gesungenen lateinischen Gesängen, Responsorien, Antiphonen etc., mit einem vollständigen Index.

10 Bde. geschriebene Musikalien (2 Diskant, 2 Alt, 2 Ten., 2 Bass, 1 Continuus, 1 Partitur), enthaltend geistliche Gesänge, die in Zittau bis ins 18. Jahrh. aufgeführt wurden.

Choralbuch von Joh. Wilh. Eckersberg, d. 1. Junij 1769. quer 4°. 234 pp.

Böhmisches Brüder Gesangbuch, mit Noten (16. Jahrh.), 165 Bll.

Als besondere Seltenheit werden 7 katholische Messbücher aus der Zittauer Johanniskirche erwähnt, die mit „wunderbar" schönen Malereien aus der böhmisch-italienischen Malerschule des Thomas von Mutina herrühren. Das älteste der Bücher ist von 1435, ein anderes von 1512.

ZWICKAU. Rathsschulbibliothek oder **Stadtbibliothek** genannt. Bibliothekar Herr Dr. Herm. Richter, Professor am Gymnasium. Die musikalischen Werke stehen nicht durchweg in einer gesonderten Abtheilung, besonders sind die theoretischen Werke anderen Abtheilungen zugesellt. Ein geschriebener Katalog, von Herrn Musikdir. Otto Kade angefertigt, setzt mich in den Stand, über die seltenen Schätze dieser Bibliothek genauen Bericht zu erstatten *). An Vokalmusik des 16. Jahrh. (in Stimmb.) besitzt die Bibliothek 66 Werke, aus dem 17. Jahrh. 36 Werke. Ausserdem 6 Folianten im Manuscripte, welche eine grosse Anzahl geistlicher Gesänge aus dem 16. Jahrh. enthalten. Gesangbücher mit Noten: 33 Bücher, darunter grosse Seltenheiten; theoretische Werke: 33 Nrn.

Als besonders werthvolle Werke, welche nicht in dem gedruckten Verzeichnisse stehen (siehe Anmerkung), führe ich namentlich an:

Gafur, 1497, Quercu, 1513, Burchardt, 1514, Rosswick (s. a.), Wilfflingseder, 1574, Reinspeck, 1596, Raselius (Hexachordum, 1588), Hugo von Reutlingen, 1488.

Gesangbuch, Zwickau 1535, Dr. Mich. Weinmar's Betbuchlein 1535, Gesangbuch, Leipz. 1537, Burc. Waldis Psalter 1535, Luther's deutsche Messe s. a. in 4°. und Wittenb. 1524, Luther's Magnificat, Luther's kleiner Katechismus 1549.

*) In der Allgemeinen musik. Ztg. von 1843, Nr. 39, befindet sich ein Verzeichniss eines Theiles der musikalischen Werke.

Lautenbücher des XVI. Jahrhunderts.

Hans Gerle.

Musica vnd Tabulatur, auff die In- | strumēt der kleinen vnd großen Gey- | gen, auch Lautten, Welcher massen die mit grundt vnd art jrer | composition, aus dem gesang in die Tabulatur zu ordnen vnd | zu setzen ist, sambt verborgner Application vnnd kunst, darin | ein ytlicher liebhaber vnd anfenger berürter Instrument so | darzu naigung dregt an ein sunderlichen Meyster men- | surlich durch Tegliche vbung leychtlich kumen kan, Von newen | Corrigirt vnd durch auß gebessert, Durch Hansen Gerle | Lautten macher zu Nürnberg. Im | M. D. XXXXvj. Jar. | Gemeret mit 9. Teutscher vnd 36. Welscher auch Frantzösischer Liedern, Vnnd 2. Mudeten, | wie das Register anzeygt. | Mit Rhō. Kayser. May. Auffs New in fünff Jaren nit nach zu drucken. | Bey straff fünfzehen Marck lötdigs Goldts. |

In quer 4⁰., ohne Paginirung, Bogen: A—c4.

Rückseite des Titels das Register. Bogen A2—C2 ist ganz gleich der ersten Ausgabe; dann folgt C2 Rückseite:

Ich schwing mein Horn (4stimmig wie alle folgenden).
Viurai etc.
Hors de plaisir.
Licite.
O Herr ich rueff dein namen an.
Sur tous regres.
Dont Vienzela.
Lheur et malheur.
Ce fut amour.
Si par sofrir.
Jay faict pour vous.
Amissofre.
Damour me plains.
Ich habs gewagt (F 3 verte).
Elsslein liebes elselein.
Ich het mir ein Endlein für genommen.
G 1 verte. Der ander Tail diss Buchs (16 Seit. Text).
Es flug ein kleynes walt vogelein (I 1).
Mag ich hertzlieb erwerben dich (diese Angabe fehlt über dem Tonsatze). Text bis K 4.
Es ligt ein Hauss im Oberlandt (L 1).
Artlich vnd schön. (Text bis M 3.)
Ich klag den tag (2stimmig wie die folgenden).
Pacientia.
Nach Willen dein.
Trostlicher lieb.
Der heilig herr S. Matheis schleust vns auf dy thür (3stimm. wie die folgenden).
Willig vnd Trew.
Gesell wiss vrlawb.
Es sout ein meskin bolen win.
Ich habs gewagt.
Ich schwing mein horn.
Jay le desyr content. (O 1 verte.)
O felici.
Le dur trauil.
Ce nest a vous.
Lass me fault.
Hors de Plaisir.
Ce me semblent.
Vne sans plus.
Il est cellui.
Sans Ceser ye lamente.
Celle qui fut.
Venons au poinct.
Plus nay espoir.
Venus par tout.
Je nele croy.
Priegi qui muoia.
Plus ie la vois.
En reuenant.
Si dieu vouloit pour.
Ha quel tourmont.
Dung amy.
Il nest tresor.
O doulx reueoir.
Qui peche plus luy.
Mon seul espoir.
Si ie vous ayme.

Le vray amy.
Languir me faiz.
Amour est bien.
Le mal que iay.
Vostre beaulte.
Celui qui fust.
Gens qui parlez.
Si mon vouloir.
Super salutem. (X 4.)
Spes salutis.
Tu es enim, secunda pars.
Amour je suis. (Z 2 verte.)
Bean (sic).
Priambel. (a 1 verte.)
Dein freundtlichs gesicht.
Ich klag den tag.
Saltarelo.
Ich weiss mir ein hübsch Paumgertelein.

Bogen a 4 verte bis zum Schlusse.
(c 4 verte) Text.
Am Ende:
Gedruckt zu Nürnberg Bey | Iheronimus Formschneyder. |
[Kgl. Bibl. Berlin.]

Eyn Newes sehr Künstlichs | Lautenbuch, darinen etliche Preambel, vnnd | Welsche Tentz, mit vier stimmen, von den berümbsten | Lutenisten, Francisco Milaneso. Anthoni Rotta. Joan Maria. Rosseto. Simon Gintzler vnd andern mehr gemacht, vnd zu samen getra- | gen, aus welscher ihn teusche Tabulatur versetzt, durch | Hanssen Gerle den Eltern, Burger zu Nüren- | berg vormals nie gesehen, noch im | Truck außgangen. | M. D. LII. |

Titelblatt mit der Einfassung des Lautenbuchs von 1532. In kl. quer 4°. Bogen A—X 3.

Bogen A 2: Dem Ersamen, vnd achbaren, Frantzen Lederer, Burger zu | Nürenberg etc. gez. vom Herausgeber: Nürenberg den 14. Octobris Anno 1551. (5 Seiten.) Folgt 4 Seiten Text: „vnterricht von etlichen griffen" und das Register über 31 „Preambel" und 38 „welsche Tentz", von:

Joan Maria,	14 Nrn.	Anthoni Rotta,	20 Nrn.	Marx von Aquila,	3 Nrn.
Rosseto,	11 „	Franzisco Milaneso,	4 „	Albrecht von Mantua,	2 „
Simon Gintzler,	4 „	Peter paul de Milano,	9 „	Hans Jac. de Milano,	2 „

Letztes Blatt: Gedruckt zu Nürenberg bey | Jeronimus Formschneyder. |

[Kgl. Bibl. Berlin.]

NB. Die Notirung ist wie bei Hans Newsidler (siehe III. Jahrg. S. 154).

Zwei deutsche Lehrbücher der musikalischen Theorie.

Uss Glareani Musick ein vsszug mit verwil- | ligung vnd hilff Glareani, allen Christenlichen kilchen alt vnd | Götlich gsang ze lernen, ouch zu verstan gantz nutzlich vnd | denen zu hilff, so der Mathematick vnd villicht | der Latinischen sprach nitt gantz | vnderricht. | (Folgt die Gnidonische Hand.) | Gedruck zu Basel. | (Am Ende:) Gedruckt zu Basel durch Heinrich Pe- | tri im Mertzen Anno | M. D. LVII. | [Kgl. Bibl. Berlin und München.] Sehr kl. 8°. 3 Bll. Vorrede, gezeichnet Friburg im Brisgöw 1557, paginirt von I—CXL. Ohne

Nennung des Uebersetzers. Fétis nennt zwar Wonnegger, scheint dies Werkchen aber mit der lateinischen Bearbeitung von Wonnegger „Musicae Epitome ex Glareani dodechacorde" zu verwechseln, da er im Artikel Wonnegger (und noch einmal unter Vuonnegger) die obige deutsche Uebersetzung gar nicht erwähnt.

Ich nahm dieselbe mit grosser Erwartung in die Hand und legte sie ebenso enttäuscht wieder hin, da es nur ein ganz karger und trockener Auszug ist, zu dem jeder beliebige Autor seinen Namen hätte hergeben können. Das Einzige, was bemerkenswerth ist, dass auf pag. 109 steht: früher nahm man die Brevis als Takteinheit, jetzt die Semibrevis an, da es leichter zu erlernen ist. Diesen Satz fand ich auch in Sweelinck's Kompositionsregeln (gegen 1600) und glaubte ihn als eine Neuerung anzusehen, doch wie man sieht, sagte man schon 50 Jahre früher auch „jetzt", und fand es für leichter. Noch ein anderes Buch mit einem verführerischen Titel will ich hier zur Warnung nennen:

Musica noua | Qva tam facilis osten- | ditvr canendi scientia. Vt | breuissimo spacio pueri, foeminaeq; artem | eam absq; labore addiscere queant. | Newe vnd zuuor nie erfundene Singekunst, | Dadurch Manns- vnd Frawenspersonen | alle Gesänge leichtlich singen lernen können, in sonderbare | kurtze Ordnung vnd gewisse Form zusammen getragen, | Durch | **Heinricum Orgosinum**, Marchiacum | 16 — Wappen — 03. || Gedruckt zu Leipzig mit Priuilegien. | (Am Ende:) Gedruckt zu Leipzig bey Michael | Lantzenberger. | In verlegung Henning Grossen. | Anno | M. D. CIII. | [Kgl. Bibl. Berlin, Bibl. Frau Dr. Lindner in Berlin.] Miniatur 8°. Bogen A—E. Text lateinisch und deutsch mit vielen mehrstimmigen Beispielen.

Die neue Singekunst besteht nur in der Lehre der theoretischen Elementarkenntnisse und von der Kunst des Singens selbst ist nichts zu finden. Doch etwas nimmt man daraus doch mit, dass man nämlich damals den siebenten Ton der Scala mit „si" benannte, Orgosinus schreibt nämlich: Vt re mi fa sol la si. Swertius sagt zwar, dass dies eine Neuerung Hubert Waelrant's ist, doch fehlt uns darüber noch der Nachweis. Orgosinus soll damit nicht etwa als der Erfinder bezeichnet sein. Auch Calvisius in seiner Exercitatio musicae tertia (Lips. 1611) handelt in der 5. Frage weitläufig darüber.

* Es wird gesucht: Cäcilia. Organ für katholische Kirchenmusik, herausgeg. von H. Oberhoffer. Luxemburg 1866. D. Redakt.

* Fehlerverbesserung: Lies Beiblatt p. 23 letzte Zeile statt dort „doch".

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25.
Druck von Otto Hendel in Halle.

Publikation
vor

Unter P

Indem den Su
macht wird, werden die
noch ein kleiner Prozent
In der Voraus
bringt, dass ihm ein G

Der königl. Domchor in Berlin .
Der niederländische Verein zur B
Tonkunst in Amsterdam . .
Herr Prof. Dr. Alsleben in Berlin
Herr A. Asher & Comp., Buch- u
handlung in London und Berl
Herr Pfarrer Ad. Auberlen in Hassf
berg) . . . .
Herr Selmar Bagge, Direktor der
Basel . . . .
Herr Georg Becker in Laucy bei
Herr Wilh. Bitter in Köln . . .
Bote & Bock, königl. Buch- und
lung in Berlin . . . . .
Comtesse Marie Boos-Waldek in I
Herr Graf Victor Boos-Waldek in
Calvary'sche Antiquariatshandlung (
in Berlin . . . .
Herr Max Cohen & Sohn, Antiquar
Bonn . . . .
Herr Adolf Cohn, Verlags- und A
lung in Berlin . . . . .
Herr Ed. von Cölln in Bremen .
Herr F. Crantz in Bremen . . .
Herr R. Danckwert, Buchhandlung
Herr Dirschke, Organist in Breslau
Herr Carl Dreher, Lyceumslehrer
(Baden) . . . .
Herr Carl Eckert, königl. Kapellm
Herr Louis Ehlert in Berlin . .
Herr Rob. Eitner in Berlin . . .
Herr Ludwig Erk, Musikdirektor in
Herr Edm. Friese, Musikdir. in O
Herr Moritz Fürstenau, königl. F
Majestät des Königs von Sach
Herr Prof. Friedr. Gernsheim in K
Herr A. Gosohorsky (L. F. Maske)
in Breslau . . . .
Herr Dr. Franz Grandaur, kgl. Hof
in München . . . .
Herr Franz Xaver Haberl, Domk
Regensburg . . . .
Herr Hanemann, königl. Hofbaum
Herr Prof. Aug. Haupt, Direktor d
für Kirchenmusik in Berlin .
Herr J. M. Heberle (H. Lempertz &

	Exemplare.
Transport . .	48
. . . . . .	1
eförderung der	
. . . . . .	1
. . . . . .	1
id Antiquariats-	
in	1
-lden (Württem-	
. . . . . .	1
Musikschule in	
. . . . . .	1
Genf	1
. . . . . .	1
Musikalienhand-	
. . . . . .	1
'rag	1
Prag . . .	1
Herr Dr. Simon)	
. . . . . .	1
iatshandlung in	
. . . . . .	1
ntiquariatshand-	
. . . . . .	1
. . . . . .	1
. . . . . .	1
in Harburg .	1
. . . . . .	1
in Carlsruhe	
. . . . . .	1
eister in Berlin	1
. . . . . .	1
. . . . . .	1
Berlin . . .	1
ffenbach a. M.	1
ibliothekar Sr.	
sen, in Dresden	1
öln	1
Buchhandlung	
. . . . . .	1
-Opernregisseur	
. . . . . .	1
apellmeister in	
. . . . . .	1
eister in Berlin	1
s kgl. Instituts	
. . . . . .	1
Söhne) in Köln	1

	Exemplare.
Transport . .	91
Herr Dr. L. Ritter von Köchel in Wien . . .	1
Herr Fr. Koenen, Domchor-Dirigent in Köln . .	1
Herr H. Kotzolt, Musikdirektor in Berlin . . .	1
Herr B. Krollmann in Bremen	1
Herr Paul Kuczynski, Banquier in Berlin . . .	1
Herr Prof. Dr. Theodor Kullack, Direktor der Neuen Akademie der Tonkunst in Berlin	1
Herr Julius Lehnert, Musiklehrer in Breslau . .	1
Herr L. Liepmannssohn in Berlin	1
Lippert'sche Buchhandlung (Herr Max Niemeyer) in Halle a. S.	1
Herr Dr. Franz Liszt, zur Zeit in Weimar . .	1
Herr Lyra, Pastor in Revensen bei Lüneburg .	1
Herr Emanuel Mai, Antiquariat in Berlin . . .	1
Freiherr F. von Mettingh, Kammerherr Sr. Maj. des Königs von Bayern, in Zerzabelshof bei Nürnberg	1
Herr David Nutt, Antiquariat in London . . .	1
Herr Wigand Oppel, Organist in Frankfurt a. M.	1
Herr Aug. Prechter, Buchhandlung in Neuburg a. D.	1
Herr Dr. Ludw. Prochazka, Redakteur der böhmischen Musikzeitung in Prag	1
Herr Ernst Reiter, Kapellmeister der Concerte in Basel	1
Herr Dr. Julius Rietz, königl. Kapellmeister in Dresden	1
Herr Robert Radecke, kgl. Kapellmeister in Berlin	1
Herr Ad. Rudhardt, in la Chatelaine bei Genf .	1
Herr E. C. Rudolphi, Schweizerisches Antiquariat in Zürich	1
Herr Otto Runge in Bremen	1
Herr Dr. Jul. Schäffer, Musikdirektor der Singakademie in Breslau	1
Schaub'sche Buchhandlung (Naedelen) in Düsseldorf	1
Herr Raymund Schlecht, geistl. Rath in Eichstädt (Bayern)	1
Freifrau von Schleinitz, geb. von Buch, Excellenz, in Berlin	2
Herr H. M. Schletterer, Kapellmeister in Augsburg	1
Herr Richard Schmidt, Tonkünstler in Berlin . .	1
Herr Rudolph Schurig, Gerichtsrath in Chemnitz .	1
Herr Joseph Seiler, Organist in St. Mauritz bei Münster	1
Herr Hugo von Senger, Komponist in Genf . .	1
Herr J. A. Stargardt, Buch- und Antiquariatshandlung in Berlin	

Druck von Otto Hendel in Halle.

Prospect.

In meinem Verlage ist erschienen:

Compositions-Schule.

Oder:

Die technischen Geheimnisse
der musikalischen Composition,

entwickelt

aus dem Naturgesange und den Werken classischer Tondichter.

Von

Wilhelm Dyckerhoff.

Erster Theil.

Einführung in die Melodiebildung.

Zweite Auflage.

(Preis 1 Thlr.)

Zweiter Theil.

Der Harmonielehre erster Cursus.

(Preis $1\frac{1}{2}$ Thlr.)

Einige sachliche Urtheile im Auszuge über den ersten Theil dieser Schrift hier mitzutheilen, möge im Interesse des Gegenstandes und zur nähern Kennzeichnung des Buches gestattet sein.

Geheimer Regierungs- und Schulrath Altgelt in Düsseldorf: — — Was mich gelockt und ermuthigt hat, mich unter die Schüler zu stellen, ist die Methode der Belehrung: Ein mündlicher Vortrag, der in der Schrift seinen Ausdruck gefunden, der den Schüler vor Augen hält und an der Hand, ihn vorzugehen reizt, nun wieder einholt und überholt, dergestalt, dass beide, Lehrer und Schüler die Schule bilden und darstellen. — Ich wünsche Ihnen guten Erfolg und den Lohn der Anerkennung.

Director Dr. A. Diesterweg in Berlin: — — Sie haben mir damit eine grosse Freude gemacht. Sie wissen zwar, dass ich kein Musiker bin, und dass ich daher über das Werk kein sicheres Urtheil habe, aber die Methode ist die richtige, und Sie wissen eben so gut wie ich, dass in dem Musikunterricht, wie in jedem andern, auf die Methode nicht weniger als Alles ankommt. Ich bin nun darauf aus, für die Beurtheilung Ihrer wichtigen Arbeit den richtigen, d. h. den musikalisch und pädagogisch durchgebildeten Mann zu finden. — Ich gratulire nochmals zu Ihrer Arbeit, und freue mich derselben.

Elberfelder Zeitung: — — — aber das vorliegende Werk von W. Dyckerhoff ist nicht nur ein verbesserter, sondern ein ganz neuer Weg, der auch neue Erfolge aufweisen wird. Ein wesentlicher Unterschied gegen die existirenden Werke dieser Art liegt darin, dass es Anleitung giebt, nach gewissen Gesetzen den innern Vorrath herauszuholen und zum bewussten Eigenthum zu machen, während andere Werke mit ihren Regeln an den Harmoniejünger, wie an einen Fremden herantreten. — — — dass wir über die Einfachheit, und tiefe Einsicht, die vorliegendes Werk in das Wesen der Musik gewährt, erstaunt sind, und trotzdem ist es, wie der Verfasser in seiner Vorrede sagt, die Geschichte mit dem Columbus-Ei. Es ist eben das grösste Verdienst des Herrn Verfassers, keine Erfindung, sondern eine Entdeckung gemacht zu haben, die am Ende Mancher hätte machen können, die jener aber gemacht hat.

Musikdirector E. Hentschel in Weissenfels als Referent in Lüben's Pädagog. Jahresbericht: — — Die Einleitung des Werkes erzählt nun, welche Wege der Verfasser einschlug, um die Gesetze der Melodiebildung aufzufinden, und wie er dies nach und nach erreichte. Er entdeckte die Grundformen aller Melodie, die Tonbilder, und gelangte dahin, von ihnen aus die weitere Entwickelung der Melodie Schritt vor Schritt zu erkennen. Wie diese Entwickelung geschehe, wie auf dem Wege derselben sich das Volkslied, der Choral etc. aufbaue, das weist unser Buch nach, zu solchen Bildungen leitet es an. — — — Jeden Falls ist diese Compositions-Schule ein Werk von Bedeutung. Wer es studirt, der wird übrigens nicht nur durch den anziehenden Inhalt gefesselt, sondern auch durch die grosse Einfachheit, Fasslichkeit, Klarheit und Durchsichtigkeit der Darstellung erfreut werden. — Möge bald die Fortsetzung folgen!

Rheinische Zeitung: — — — — Einen höchst empfindlichen Stoss hat bereits die ganze Zunft der Helden vom Generalbass erlitten. Ausgegangen ist dieser Stoss von der neulich erschienenen Compositionsschule des Herrn W. Dyckerhoff. Längst schon lag es in dem Gefühl jedes Jüngers der Kunst, dass durch die bisherige Art und Weise, Compositionslehre vorzutragen, kein Einziger auf den Weg wahren musikalischen Schaffens geführt werden könne. Man verschwieg dies jedoch und setzte sein Vertrauen auf das Genie, welches sich aus eigener Kraft über die gezogenen Schranken erheben werde. Ein Erklimmen des Parnassus schien unmöglich gemacht. Alles was man in gutgemeinter Absicht that, häufte nur noch mehr Mühseligkeiten auf den Weg. Ich habe einmal gelesen, dass der chinesische Pädagoge seinen Zopf brauche, um seine Schüler damit zu züchtigen. Wir befinden uns aber in dieser Hinsicht selber im Reiche der Mitte. Der Zopf unserer musikalischen Lehrbücher

ist eine Geissel der Schüler. Que faire! Es ist nicht leicht, ihm mit der Scheere beizukommen. „Er dreht sich links, er dreht sich rechts; der Zopf der hängt ihm hinten." Am rechten Ende hat ihn D. gepackt, nachdem er ein Vierteljahrhundert auf dem Anstand gewesen. In seiner Compositionsschule wird ein neuer, vielversprechender Weg vorgezeichnet, Musik zu studiren. Dass er in geistreicher Weise das Interesse zunächst auf die Melodie lenkt und darüber seine eingehenden Forschungen darlegt, ist jedenfalls ein Hauptvorzug des Werkes. Die unterrichtende Form der analytischen Induction, vermittelst deren er den Leser die Resultate wie von selbst finden lässt, trägt nicht wenig dazu bei, dem Werke eine der ersten Stellen unter den Lehrbüchern dieses Faches zu sichern. Es gebührt ihm ganz derselbe ehrenvolle Platz im theoretischen Musikunterricht, welchen die von Dupuis eingeführte Methode im Zeichenunterrichte einnimmt. Beide haben das Verdienst, gegen den alten Schlendrian mit den einfachsten und doch schärfsten Waffen anzukämpfen und neue, naturgemässe, sicher und schnell zum Ziele führende Bahnen zu eröffnen. Wir bemerken nur noch, dass der Stil eine seltene Klarheit und Rundung besitzt. —

Euterpe (1870, 6): „Melodiebildung! ein bedeutsames Wort." — — Nachdem die Grundzüge des Inhalts des ersten Theiles beistimmend mitgetheilt sind, fährt die Beurtheilung also fort: „Diese Schrift hat das Verdienst, das von der Melodie Lehrbare in dem Kreise des Chorals und des Volksliedes wirklich zu lehren und dies in klarer und geistvoller Weise zu thun. Schon beim Erscheinen der ersten Auflage äusserten sich mehrere Journale in diesem Sinne. — —

Hartmann's Volksschule (1870, 7. Heft, Stuttgart): Der Verfasser hat einen neuen, ganz andern Weg eingeschlagen, als die, welche er in seiner Vorrede Theoretiker nennt, und gegen welche er, gestützt auf die Werke der Meister, scharf zu Felde zieht. — — So ist es nicht zu verwundern, wenn der erste Theil die Einführung in die Melodiebildung behandelt, also das, mit dem die Theoretiker sonst aufgehört haben, nämlich die Melodie. — — Die tief durchdachte, gleichwohl aber anziehend, klar und populär dargestellte Behandlung des Stoffs lässt den einigermaassen aufmerksamen Leser erkennen, dass derselbe mit dem, was er uns vorführt, im Reinen ist. Die Methode, der er sich hierbei bedient hat, ist die genetische, d. h. diejenige, durch welche der Lehrgegenstand im Geiste vorbereitet und erzeugt, seine Entstehungsweise vollständig erkannt wird. — — — Möge es dem Verfasser gelingen, sein begonnenes Werk glücklich zu Ende zu führen. Dem Erscheinen der weitern Theile der Compositionsschule wird von allen Seiten mit grosser Spannung entgegengesehen. —

In ähnlicher Weise äusserten sich noch andere Stimmen.

Leipzig, 1872.

Friedrich Brandstetter.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.